IV. 351
1930/1:580.40

Ueber die Künſtler

Anton Möller und Joachim Pering

und ihre Arbeiten*).

[Lugar?]

Von A. Hagen.

Rubens war der rechte Maler für eine Handelsſtadt und was er für Antwerpen, war Anton Möller für Danzig, mit dem er in geiſtiger Verwandtſchaft ſteht. Das ſinnlich Anziehende, das Staunen erregend Prachtvolle iſt bei beiden das Vorherrſchende, die friſche Unmittelbarkeit der Darſtellung, die durch die allegoriſche Bedeutſamkeit ſich vonder gemeinen Wirklichkeit abheben und wieder die Liebe zu dem üppig Nackten, durch die die philoſophiſche Form Fleiſch und Bein erhalten ſoll, dies alles theilt der eine mit dem anderen und deutet auf mehr als eine zufällige Ueber-

*) Der Verfaſſer der Abhandlung über den Handelsverkehr Danzigs mit den italieniſchen Staaten ſprach in einem gefälligen Schreiben den Wunſch aus, daß ich über die in Danzig beſchäftigten Künſtler Anton Möller, Abraham von dem Block und Walter Clemens näheres berichten ſolle, da alle drei von Geburt Königsberger ſeyn. Wenn ich mich über des erſten Leben und Streben des Breiteren ergehen will und wäre es auch nur, um den Vorwurf in etwas zu entkräften, „daß A. Möllers Werke außer Danzig gar nicht bekannt ſind," ſo bekenne ich, auch hier von dem Verf. Belehrung empfangen zu haben, der ſich auf mich

Dr. 1. 260 4.

einſtimmung. Beide ſieht man in ihren umfangsreichen Gemälden gleichſam in rauſchenden Feſtagskleidern daherziehn, der eine mehr feierlich geſtimmt um größeres Aufſehn zu erregen, der andere, A. Möller, mehr zum Maskenſpiel geneigt.

Wenn das, was in dem Folgenden unter den Namen eines Meiſters gebracht wird, eine ſpätere gereiftere Forſchung mehreren zueignen ſollte, ſo dürfte man doch ſchwerlich eines der Gemälde als in einer bedeutend frühern oder ſpätern Zeit entſtanden betrachten. A. Möller wird ſtets als Repräſentant der Malerei angeſehen werden, die bei uns im erſten Viertel des 17. Jahrhunderts blühte. In ihm ſehen wir die die Zeit charakteriſirenden Beſtrebungen vereinigt. U[illegible] ſo nehme ich nicht Anſtand, neben ſeinen Leiſtungen die eines mitlebenden Kupferſtechers zu beſchreiben, wenn auch das, was ſie einander nähert, nicht eben durchgreifend genannt werden kann.

Mit Ausnahme der Vorſtellungen, die ſich auf die h. Dreieinigkeit oder den Heiland bezogen, ſah ſich die Kirche, bis auf Engel und Teufel, beinahe von allem entkleidet, was ſonſt zu ihrem

als Auctorität beruft. Was die beiden andern Künſtler betrifft, ſo weiß ich von dem einen etwa nur den Vater nachzuweiſen und von dem zweiten weiß ich nichts. Um deſſen ungeachtet von jedem etwas zu ſagen, ſo führe ich von dem Waſſerbaumeiſter Walter Siemens an (vergl. Bd. IV. S. 228.) daß, wenn er ſich lieber Gualtherio als Walter nennt, dies nicht als Beleg für ſeinen Aufenthalt in Italien gelten darf. Bei der Verbreitung der erſten deutſchen Ueberſetzung des Vitruv oder vielmehr der Gelaſianiſchen Bearbeitung, iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß die Baumeiſter dem Beiſpiele des Ueberſetzers folgen, der ſich D. Gualtherus Rivius Med. & Math. ſchrieb. — Abraham von dem Block, der in Danzig das Langgaſſiſche Thor erbaute und zwiſchen 1590—1620 arbeitete (vergl. Bd. IV. S. 229.) iſt wohl ein Abkömmling des Wilhelm (Willem) vom Bloche, der in Königsberg für die Domkirche das vielfige Sandſteindenkmal der Gemahlin des Markgrafen und Statthalters von Preußen Georg Friedrich arbeitete und durch Vermittlung des Raths von Danzig dazu am 1. März 1581 die Steine empfing. Das mehr in der Anordnung (wenn dieſe auch nicht original iſt) als in der Ausführung des Einzelnen preiswürdige Werk, beſchrieben in meiner „Beſchreibung der Domkirche zu Königsberg" S. 191 erwarb ihm wahrſcheinlich ſo viel Ruf, daß ihm 1594 die Anfertigung eines groſſen Epitaphiums in Danzig übertragen ward. Demnach iſt Wilhelm von Block oder Bloche als vierter Künſtler aufzuführen, der von Königsberg nach Danzig berufen wurde. (Vergl. Bd. IV. S. 227.).

Schmuck geheiligt war. Noch weniger als in der Kirche wurden katholiſche Gegenſtände in den Häuſern gelitten. Das Portrait, das ſeit der Reformazion eine große Bedeutſamkeit gewonnen, und die Allegorie war jetzt das eng begrenzte Feld der hiſtoriſchen Malerei. Das Portrait war der Abdruck des Lebens, die Allegorie dagegen die zur Schau eingerichtete Idee. Beides verband man, beſonders ſeit dem Anfang des 17. Jahrhunderts, in den gemalten Epitaphien, die für die aus den Kirchen entfernten Nebenaltäre einen Erſatz an den Mauern darboten. Vielleicht weil die Beſteller der Epitaphien neben dem Namen ihrer Familienglieder nicht noch andere verewigt ſehen wollten, vielleicht weil die Maler, da ſolche Werke eilfertig geliefert werden mußten, auf den Ruhm der Autorſchaft verzichteten, ſind ſie gewöhnlich ohne Bezeichnung. Es ward üblich, daß man die Verzierungen des zur Parade ausgeſtellten Sarges der Begräbnißſtätte, alſo der Kirche, überwies, welche in Rüſtungen und in gemalten Fahnen mit den Wappen und Namen der vom Verſtorbenen beſeſſenen Ländereien beſtanden. Von den Begräbnißfahnen haben ſich jetzt nur die Stangen erhalten. Zu dieſen mißgünſtigen Umſtänden, die über die Geſchichte der Malerei einen undurchdringlichen Schatten werfen, iſt noch hinzuzurechnen, daß nach dem Tode eines Albrecht Dürer und Lucas Cranach die Bildhauerei durch Pracht liebende Fürſten und Vornehme in einen ſichtlichen Vortheil zu der Malerei trat, gleichſam als wenn mit der Erhebung der claſſiſchen Literatur ſeit der Reformazion auch die der Bildhauerei zuſammenhinge und die Maler in den von den Bildhauern beſonders zu Ehren gebrachten allegoriſchen Figuren ihnen nachringen müßten.

Die Maler wurden weniger geachtet als ſonſt und ſo darf es nicht Wunder nehmen, daß wir von einem Maler, wie Anton Möller, nicht Geburts- und Todesjahr anzugeben vermögen.

Anton Möller, der Vater, war Wundarzt und Barbier am Hofe des Markgrafen Albrecht I. Er vermählte ſich mit Urſula Hermens (Harmann) die ihn mit fünf Kindern überlebte. Das älteſte, der einzige Knabe, führte den Namen des Vaters. Die Geburtsſtätte war wohl das Schloßgebäude *), das Geburtsjahr mag etwa 1560 geweſen ſeyn. Am 12. Dez. 1577 heirathete die

*) Des Hof- „Balbiers Gemach" war im Schloß. Hennenberger S. 190.

Wittwe den Chirurg Johann Weger, der nach vielen Reisen sich in Königsberg häuslich niederließ *). Anton Möller **), der Sohn, trennte sich bald von dem Stiefvater, indem er seiner eigenen Angabe nach am 22. April 1578 bei einem Maler die Lehrjahre antrat, die bis zum J. 158[illegible] währten. Leider verräth er nicht, wo und bei welchem Meister. Wahrscheinlich arbeitete dieser in Königsberg und war ein Verehrer Albrecht Dürers, wenn nicht, wie der 1549 verstorbene Crispin Herranth, ein Schüler desselben. Von Hans Hessener, Herranths Schwager, der nach ihm die Hofmalerstelle empfing, wissen wir nichts mehr, als daß er Schüler hielt. Genug, um in ihm A. Möller's Lehrherrn so lange zu erkennen, bis bestimmtere Nachrichten aufgefunden werden. A. Möller, der in seinen späteren Werken nirgend an Dürer erinnerte, war als Jüngling so eifrig bemüht, seine Holzschnitte in genauen Zeichnungen zu kopiren, daß er während der Lehrzeit die Nacht und jede freie Stunde dazu anwandte. Als er auf dem Gipfel seiner Meisterschaft stand, hielt er die Jugendarbeit für wichtig genug, um gleichsam testamentarisch die Kunde zu hinterlassen, daß die Blätter von ihm gemacht seyn, daß sie geriſſene (gezeichnete) und nicht gedruckte Sachen wären. Nach bestandener Lehrzeit wird er sich nach Danzig begeben haben, wo die Kunst mehr Ruhm und Schutz genoß, als in seiner Vaterstadt. Das Verhältniß mit seinem Schwiegervater wurde wohl um so

*) Die Nachrichten sind aus dem handschriftlichen „Stamm- und Geschlechtsbuch der Weger nebenst derselben Lebenslauf vom J. 1498," einer Familie, die noch in männlichen Nachkommen fortbesteht. Es ist zum großen Theil vom Bürgermeister Johann Weger († 1604) verfaßt und mit mehreren gedruckten, als Urkunden anzusehenden Beilagen bereichert. In einer Intimatio funebris, Regiom. 1628 „Anno 1529. 29. Dec. duxit in uxorem Ursulam Hermens viri famati Antonii Molleri Alberti Sen. Ducis Borussiae Chirurgi relictam viduam. Johann Weger d. j. schreibt: der Vorfahre „hat erstlich sich befreiet mit Ursula Hermannschen Antonii Möllers Hoffbaibiers seligen hinterlassenen Wittyden Anno 1577 mit 5 kindern, so Antonius Möller hinterlassen, als Antonium, dem berühmten Maler in Dantzig, Barbaram, Catharinam, Johannem und Mariam.

**) Statt Möller nannte er sich bisweilen Antonius Molter, wenn er seinen Namen latinisirte, aber nicht Müller oder Miller, wie man ihn geschrieben findet.

lockerer, als d. 22. Dez. 1594 seine Mutter ſtarb und jener zu einer zweiten Ehe ſchritt. Nach längerem Aufenthalt in Danzig begab es ſich, wie ich annehmen mögte, von hier nach Antwerpen, um der Schüler des Malers zu werden, dem ſpäter Rubens ſeine Bildung verdankte. Wie Rubens, auf dringende Ermahnung ſeines Meiſters, Italien beſuchte, ſo auch A. Möller.

Zur Unterſtützung des Hypothetiſchen folgendes. Da ein lebhafter Verkehr zwiſchen Danzig und Mecheln beſtand, ſo iſt auch an eine Verbindung mit Antwerpen wahrlich nicht zu zweifeln, ja der Kunſtbetrieb Königsbergs und Danzigs weiſt mehrmals nach Antwerpen hin. Wie wir aus einem Stammbuch erſehn, ſo ließ ein Danziger, der auf ſeinen Reiſen die Niederlande nicht überging, ſich von Otto Venius im J. 1584 durch Bild und Schrift ein Gedächtnißmal ſetzen. Seiner beſondern Neigung gemäß verſuchte der Maler hier den Ausſpruch eines Claſſikers bildlich vor Augen zu ſtellen *). Otto Venius iſt bekanntlich ein Freund von emblematiſchen Figuren. Sein Bruder Gilbert ſtach ſeine Sinnbilder nach Horaz und derſelbe mit andern Künſtlern die Geſchichte der Kinder de Lara, wo wir auf jedem Blatt mit beigeſchriebenen Namen allerlei Tugenden, Leidenſchaften und Laſter wahrnehmen. Die Invidia mit Schlangen im Haar, an einem Herzen nagend, kömmt bei A. Möller wie bei Venius vor. In der Carnation finden wir bei dieſem und jenem eigenthümlich bläuliche Töne, die auf ältern Bildern nicht wahrgenommen wer-

*) Das Stammbuch kam aus dem Beſitz des Pfarrers Dulöburg in das geheime Archiv in Königsberg. Derjenige, der es mit ſich auf ſeinen Reiſen führte, war Stephan Schmidt, auch Fabricius genannt. Das erwähnte Bild in Aquarell, trotz der Kleinheit in breiter Manier gemalt, ſtellt im Oval einen Greis dar, der aus dem Himmelsglobus mit dem Zodiakalkreis die Sonne reißt. Die Schrift darüber, darunter und auf der Nebenſeite lautet: Amor ex quo amicitia est nominata princeps est ad benevolentiam coniungendam Cic. Solem e mundo tollere videntur qui amicitiam e mundo tollunt Cic. Nobili atque egregio Iuveni Stephano Fabricio hoc symbolum initiae amicitiae ergo L. M. posuit Otho Venius Anno MDXXCIV. Leider iſt der Ort nicht angegeben. Die Schrift iſt zierlich und das Bild zeugt offenbar von einer ſichern Malerpraktik. Kaum dürfte ein Zweifel entſtehn, daß der unterzeichnete Otto Venius der bekannte Maler ſey, der in Antwerpen hohen Ruhms genoß und als Aufſeher der Münze 1634 in Brüſſel ſtarb.

den. Man hat den Erzeugniſſen A. Möllers „niederländiſche Derbheit" vorgeworfen. Ich finde ſie bei ihm ſo wenig als bei Venius. Mit dem Unbeſchönigten der nackten Geſtalten iſt bei beiden eine Eleganz der Formen verbunden. Hier unterſcheidet ſich Rubens, bei dem ſie, in baarer Wahrheit vorgeführt, ſich durch eine unſchöne Fülle geltend machen.

Es mogte in den neunziger Jahren ſeyn, daß A. Möller nach Danzig zurückkehrte. Was er bis dahin gelernt, bewährte er, wenn nicht in der Sommer-Rathſtube, ſo im Arthushof. Eine Handzeichnung lehrt, daß er wenigſtens 1597 ſich in Danzig befunden. Wenn er und Rubens demnach nicht zuſammen in Venius' Schule arbeiteten, ſo mußte doch der muthmaaßlich gleiche Bildungsgang Aehnliches um ſo mehr erzeugen, als (nach der Angabe eines Gewährsmanns) auch A. Möller Gelegenheit fand, ſeine Studien in Venedig fortzuſetzen *). Neben Tizians Werken zogen ihn hier glaublicherweiſe wohl die Plafond-Gemälde, die von Paul Veroneſe auf Leinwand gemalt den Dogenpalaſt zieren, nämlich wie die Venezia mit Schätzen überſchüttet, wie die Rotte der Laſter mit Blitzesſtrahlen in den Abgrund geſchleudert und wie der Chor der theologiſchen Tugenden von der Himmelshöhe herab mit der Krone geehrt wird. Die Deckenbilder der Sommer-Rathſtube in Danzig werden mit ihnen verglichen **). Dieſe ſind vor 1596 entſtanden, welche Jahrzahl wir als die der Beendigung des Saals daſelbſt angebracht finden.

Bekannt unter dem Namen eines Malers von Danzig malte 1602 A. Möller an ſeinem Hauptwerk im Arthushof. Es war die Zeit als die Peſt in Danzig wüthete und ſeine ſonſt glückliche Laune in nachdenklichen Ernſt verwandelte, denn durch Bei-

*) Vgl. Bd. IV. S. 240. Ebendaſelbſt S. 227: „die Notiz, welche ſich in den Collectaneen des zwar 100 Jahre nach Möller lebenden, ſonſt aber als gewiſſenhafter Sammler bekannten Andreas Schott findet, daß Möller von Danzig aus eine Reiſe nach Venedig gemacht habe." Es wird nicht als ein Verſtoß gegen die Angabe angeſehen werden, wenn ich ihn nach einem Aufenthalt in Antwerpen nach Venedig reiſen laſſe.

**) Schultz „Ueber alterthümliche Gegenſtände in Danzig." S. 20. Derſelbe, der eine Abbildung der Sommer-Rathſtube in ſeinem „Danzig und ſeine Bauwerke in maleriſchen Original-Radirungen" gegeben, nennt die Gemälde ſehr gut, ohne über den Meiſter eine Meinung zu äußern.

schriften auf jenen Zeichnungen nach Dürer gedachte er, wenn er sterben sollte, die Erinnerung seines früh sich entwickelnden Talentes auf die Nachwelt zu bringen. Ihm war noch länger zu wirken vergönnt. Von Zeit zu Zeit, so ist es wahrscheinlich, kam der Maler von Danzig nach Königsberg und führte auch hier größere Werke aus.

A. Möller wird als ein Fünfziger in Danzig gestorben seyn. Die letzte Arbeit mit seinem Monogramm ist vom J. 1612, die letzte, die ich ihm zuschreiben mögte vom J. 1619.

Die Zahl der Arbeiten, die wir von ihm kennen, ist nicht groß. Charakteristisch sind für ihn die historisch allegorischen Erfindungen. Er malte mit Oel auf Leinwand und Holz. Auch mit Leimfarbe Wandgemälde auszuführen, wird er verstanden haben. In Holz geschnitten erschienen seine Danziger Frauentrachten. Seine Zeichnungen sind gleichfalls der Berücksichtigung werth. Meistens finden wir auf seinen Arbeiten das Monogramm, das die beiden großen Cursiv-Buchstaben *A M* zusammengezogen zeigt und daneben die Jahrzahl *).

Eine Anzahl Federzeichnungen auf bräunlichem Papier weiß gehöht, die A. Möller nach Albrecht Dürers Kunstblättern gefertigt befanden sich im Besitz des Ingenieurs Sechter in Prag, als Meusel sein „Neues Museum" 1791 herausgab **). Sie

*) Das Monogramm in Brulliot Dictionnaire Munich 1832. I. p. 77. N. 2.

**) S. 588. „Diese nachfolgend Stucke, nemlich die Passio genannt welche 36 Stück seint auf braun Papier grün und gehocht (gerissen und gehöht) hab ich Antoni Moller in der Zeit Meiner Lehrjar nach des A D seiner Originalbucken gemacht, hernach folgend auch die großen gerissn un nach des Albrecht Dürers verfertiget sin derselbigen auch 30 Stucke von welchen ich eines under denselben einen (einem) überlassen, sin also ist 29 Stuck in dis Buch aufgehaben, do ich in mein Lehrjar treten, ist geschehn Ao. 1578 den 22. Aprili di Zeit, weil ich in (in der Geburtsstadt) bin gewesen, hat sich geendet Ao. 1583 in derselben Zeit, ist denn und wenn meist bei Nacht und meiner Weil solchs gemalt oder gerissn Tun gemacht.

Antonius Moller stilo novo 1602 den 25. August War der Sonntag, vor welchen die Woche zuvor 1000 und 88 menschen gestorben, hab ich die stücklin zu hauf gerappelt (wohl bildlich, wie „die letzte Zeile gegeben") einkleibt

enthielten 16 Stück aus der kleinen Passion zwischen 1579 bis 1582 gearbeitet, Christus auf einem Altar mit Marterwerkzeugen, zwischen 1582—84 gearbeitet, mehrere Blätter aus dem Leben Mariens, aus der großen Passion u. s. w.*). Man vermißte auf den Copien nichts als Dürers Monogramm, „so kaum von den Originalien zu unterscheiden sind." „Kunstkenner, so wird weiter gemeldet, haben diese Copien für die Originale selbst gehalten." Und dies bestimmte den Künstler zu der erklärenden Beischrift, daß sie Nachzeichnungen und nicht Abdrücke seyen.

Eine vielleicht unter Kunstgenossen toll durchschwärmte Nacht stellt eine Tuschzeichnung Kl. Fol. dar, auf röthlich gefärbtem Papier weiß gehöht. Sie befindet sich unter den der Prussia zugehörigen Handzeichnungen **). In einer Ecke lesen wir: Ostrowino 1597 8. Junii nocte A M." Ostrowick ist ein Dorf bei Danzig. Mit weißer Farbe sind auf dem Blatt die Namen von drei Personen vermerkt, deren sieben im engen Raum versammelt sind. Das Licht, das auf dem Clavecin steht, wirft zu beiden Seiten starke Schlagschatten. Dem Spielenden accompagnirt einer, der die Geige streicht und ein zweiter, der, wie es scheint, eine Katze unter dem rechten Arm hält, um durch Kneipen die höchsten

und ob es, wenn ich fort muste, noch (nach) mir Leute kommen mohen die solche bei einander sunden auch zum memorial vorbehalten, weil es gerissen und nich gedruckte sachen wern. Hiemit got befohlen."

Diese interessanten Angaben auf den Maler von Danzig zu beziehn, finde ich um so weniger Bedenken, als Curicke S. 271 berichtet: „Anno 1602 grassirte die Pest der maaßen, daß bisweilen in einer Woche 1200 Menschen gestorben sind. Im Augusto regierte sie am heftigsten."

*) Die Originale sind in Hellers „Albrecht Dürer" (woselbst S. 94 die bezügliche Stelle aus Meusel mehrfach fehlerhaft abgedruckt ist). S. 331. Nr. 1142 u. s. w., S. 634 Nr. 1692 u. s. w., S. 660 Nr. 1815, S. 540 Nr. 1113, S. 621. Nr. 1646, S. 354 Nr. 173, S. 773 Nr. 1952, S. 659. Nr. 1811 Das letzte Blatt (etwa S. 350 Nr. 139) ist also in Meusel benannt: „Christus auf einem Altar stehend, hinter welchem die Marterinstrumente zu sehn, daneben zween fliegende Engel. Vor ihm stehn einige Geistliche und Leten, zwei Knieende vor dem Altar sind noch nicht ausgezeichnet und in den Jahren 1582—1584 gemalt."

**) Kotzebue Th. I. S. 5. Nr. 23. Vergl. N. P. P. Bd. II. S. 101.

Töne hervorzubringen. Während der vierte der Gesellschaft mit hohem stattlichen Hut und Degen aufmerksam zuhört, der fünfte im Vorgrunde tanzt, haben sich zwei zur Ruhe verfügt. Copinus (Copius) ist der Tänzer, Jacob Ginter ist der eine und Anto Moll, der Name am vorn stehenden Bettgestell, ist der andere Schläfer, der ungestört von der lauten Umgebung in tiefem Schlaf den nackten Arm an das Gesicht legt und das nackte Bein aus der Decke hervorstreckt. Die Szene ist mit sichtbarer Eilfertigkeit hingeworfen, die aber darum nirgend einer sprechenden Lebendigkeit entbehrt.

Auf einem zweiten Blatt in Bogengröße aus dem v. Hippelschen Nachlaß *), das von grauer Farbe weiß erhöht ist, sehen wir auf was Art einem Esel gehuldigt wird. Obwohl er wenigstens die Würde eines Consuls errungen, ist er sich seines Ansehns nicht bewußt geworden. Er möchte lieber Säcke tragen, als Kragen und Krone. Mit einem sehnsüchtigen V—ab blickt er einem Dienstbeflissenen nach, der ihm die Last abgenommen und ihm den Zügel nachläßt. Die Handlung begiebt sich vor einer Mühle. Eine Schilderei, die oben an einem Hause hängt, zeigt einen ochsenköpfigen Mann, der einen Esel führt, auf dem ein Pilger sitzt. Die Unterschrift lautet: Begegnis der Abgotterei dieses stinkenden Esels. Die drei Figuren kommen in der Hauptvorstellung wieder vor. Der Esel ist von Verehrern umringt. Ihm wird ein Kragen umgebunden, eine Krone aufgesetzt, eine Schabrake aufgelegt. Ein Krug soll auf sein Wohl geleert werden. Der Poet schiebt demuthsvoll das Carmen unter seine Füße und der Maler hält sein vergöttertes Bild empor. Ausdrucksvoller ist die andachtsvolle Unterwürfigkeit, die andere Figuren bekunden. Neben Altarlichtern beugt sich einer unter ihn hin, um vom Gefeierten geschlagen zu werden, der Ochsenköpfige leckt einen Fuß, der Pilger, den Mund zum Kuß gespitzt, betastet andere Theile mit gläubiger Hingebung und ein vierter hebt den Schweif empor, um ein Denkmal aufzufangen.

Die Caricatur, wie wir jetzt eine solche Erfindung nennen würden, bezieht sich ohne Zweifel auf die Wahl eines Rathsherrn

*) In der Stadtbibliothek der Bilderwerke Vol. XV. S. 35.

zur Zeit des Malers. Leider fehlen erklärende Beischriften wie wir auch das Monogramm vermiſſen.

Der ganze Typus ſpricht für A. Möller in der mit Sicherheit entworfenen Compoſizion voll der mannichfaltigſten Motive, die ungeachtet der Unbekanntſchaft mit dem Gegenſtand ergötzlich wirken.

Ein drittes Blatt*) von noch größerem Umfange, gleichfalls grau mit weiß gehöht, iſt eine ausgeführte Tuſchzeichnung. Leider iſt ſie und gerade da, wo die Hauptfigur ſteht, übel zugerichtet. Statt einer ſpeziellen behandelt, hier der Maler eine allgemeine Satire. Der Held, deſſen Haupt ein Heiligenſchein umzieht, iſt diesmal, wie wir darunter leſen „Santg Denarig", kurz und ſtämmig ſtellt er den Mammon dar, dem ſich alles huldigend beugt. Ueber die Schulter ragt ein Sack hervor, der nach früherem Gebrauch an einer Handhabe getragen wurde und der verſchiedene Behältniſſe für allerlei Münzſorten enthielt **). Die Figur ſelbſt ſcheint wie aus lauter Säcken zuſammengeſetzt zu ſeyn und außerdem ſehen wir in der Rechten eine Chatulle und einen 1000 Thaler-Beutel. Kein Wunder, daß ein Mann ihm aus dem Fenſter Gruß und Einladung zuruft, ein zweiter ihm weit die Thüre aufſperrt, ein dritter ihn am Gewande zieht, um ihm zum Willkommen das Kelchglas darzureichen. Ganz in der Ecke, rechts vom Beſchauer, jubelt ihm ein Ehepaar entgegen und während der Mann ſich das Haupt entblößt, ſtreut die Frau ihm Blumen. Anders iſt der Empfang, die denen zu Theil wird, die die andere Hälfte des Bildes einnehmen. Die „Iuſtitia" mit Wage, Schwert und Florbinde ſieht ſich verlaſſen, die nackte „Veritas" mit dem Buch und dem geflügelten Stundenglas findet die Pforte verſchloſſen, die Architectur mit dem Zirkel, in Begleitung der beiden Schweſterkünſte, erhält, da ſie anklopft, untröſtlichen Beſcheid (das Blatt iſt hier abgeſchnitten und die Abfertigung, die der Bediente durch das Fenſter ausſpricht, ſind bis auf einzelne Buchſtaben verloren gegangen). Zwei andere Frauen, die Treue mit dem Her-

*) Handzeichnungen wie oben S. 8.

**) Vgl. Theatro de la vida, Amberes 1733 (die Horatiana emblemata von Venius enthaltend) S. 39.

zen in der Hand und die Liebe mit dem Kinde auf der Schulter ſind gleichfalls vergeblich die Treppe hinangeſtiegen und werden bald der „Zucht“ mit Aehrenkranz und Palme und der gekrönten „Ehre“ folgen, die den Rückzug antreten *).

Neben dem A M iſt dieſes Blatt mit 1606 bezeichnet. In jedem Theil iſt A. Möllers charakteriſtiſche Darſtellungsweiſe zur Anſchauung gebracht.

Eine vierte Zeichnung enthält den Entwurf zu dem jüngſten Gericht im Arthushof in Danzig.

Die Reihe der Gemälde eröffnet ein anderes jüngſtes Gericht mit der Jahrzahl 1593. Es befindet ſich in der St. Marienkirche in Danzig hinter dem Hochaltar. Nach dem Urtheil des Prof. Schultz haben wir in ihm ein Werk A. Möllers zu erkennen **).

Erſt als er in dem jüngſten Gericht im Arthushof 1602 ſein größtes Werk ausführte, ſcheint er als Maler von Danzig die volle Geltung gewonnen zu haben. Daß er ſich ganz in die dortigen Verhältniſſe einlebte, bekundete er mehrfach, indem er in ſeine figurenreichen Erfindungen Danziger Perſönlichkeiten ein-

*) Vernahmen wir in einer früheren Anmerkung die proſaiſche Ausdrucksweiſe des Malers, ſo haben wir Gelegenheit, auch ſeine poetiſche kennen zu lernen. Auf der Rückſeite der unterklebten Zeichnung leſen wir Reime, die wahrſcheinlich von ihm verfaßt und geſchrieben ſind. Sie erklären das Bild.

1. Kombt Kunſt gegangen vor ein Hauß
Man ſagt d. Wirth ſey ggangen auß.
2. Kombt Lieb v. Trew will gerne ein
So will niemandt ihr Pförtner ſein.
3. Kombt Zucht v. Ehr in ſolcher Maß
Sie muß baldt wied. gehn die Straß.
4. Kombt wahrheit auch v klopffet an
Sie muß lang vor d. Thüre ſtahn.
5. Kombt Gerechtigkeit auch vor d. thor
So ſind ſie ſchloß v Rigel vor.
6. Kombt aber d. Hr herr pfennig glauffen
So ſteht ihm thür v. thor weit offen.

**) Es iſt das Epitaph einer Anna Grunau. Schultz a. a. O. Seite 53. Der Oelbilder in der Sommer-Rathſtube in Danzig geſchah oben Erwähnung.

mischte, Danziger Ansichten in ihnen anbrachte und die Danziger Frauentrachten zeichnete.

Das bewunderte riesige Wandgemälde, das er in Oel ausführte, wird mit Unrecht jüngstes Gericht genannt, denn wir sehen nur die Furcht und Besorgniß vor dem eintretenden Gericht, nicht die Bestrafung, auf deren erschütternde Wirkung es sonst vornämlich abgesehen ist. Eine Darstellung der Art hielt der Maler wohl nicht angemessen für einen Ort der als Junkerhof die Bestimmung des heitern Zusammenlebens hatte *).

Zuoberst thront der Heiland auf dem Regenbogen und beim Schalle der Posaunen, die zum Weltgericht laden, streben von der einen Ecke des Bildes her, links vom Beschauer, die Beseligten zum Theil mit gefalteten Händen empor. Der Pfad, der zu der die Hoffnung darstellenden Figur hinanführt, ist nur wenig belebt, wenn auch Christus, den wir ganz unten noch einmal entdecken, mit dem Kreuz im Arm zur Nachfolge auffordert (Matth.

*) Löschin Beiträge Heft II. S. 24. Hier lesen wir des Legationssekretairs Ogier Beschreibung von seinem Aufenthalt in Danzig im J. 1635. Er nennt den Arthushof einen Bacchustempel und berichtet, daß die Diener, die die Humpen der hier sich versammelnden Brüderschaft zu füllen hätten, das Geschäft der Danaiden übernähmen. Dem phantastisch ausstaffirten Saal legt er einen Ariostischen Reiz bei, jedoch ungenau in der Benennung der Bilder, gedenkt er des vor 30 Jahren ausgeführten Bildes von A. Möller gar nicht, wenn man nicht die Anführung des Erzengels Michael dafür nehmen will. Da er der Vorstellung des Actäon und der Diana mit ihren Nymphen erwähnt, so wird ihm das Auffallende der hölzernen Hirschköpfe mit wirklichen Geweihen nicht entgangen seyn, deren einer auch zu A. Möllers Composizion gehört. Nach einer Notiz (in welchem Buche mag sie stehn?) lieferte die Hirschgeweihe ein Königsberger Moller. Sollte darunter nicht der Maler gemeint seyn, der um 1596 die neue Dekorazion dieses Saales anordnete, nachdem er vielleicht die Sommer-Rathstube beendigt hatte, über deren Kamin 1596 geschrieben steht. (Vgl. NPrB. IV. S. 230 und 231). Uns werden die Figuren die halb gemalt und halb plastisch, halb erfunden und halb wirklich sind, mehr befremden als den Beschauern jener Zeit, die in Hirschköpfen den größten Schmuck der Zimmer sahen. Aus dem Reisejournal des Ph. Hainhofer vom J. 1617 ersehn wir, daß in der Moritzburg bei Dresden der Tanzsaal mit 72 Hirschköpfen geziert war und daß Hirschgeweihe sich auch im Audienzsaal befanden. In Berlin wurde ihm ein „Conterfett von einem Hirschgeweih" wegen seiner abweichenden Form vorgewiesen. Der allegorische Bilderschmuck A. M's steht auch nicht vereinzelt da, denn jener erzählt von den kurfürstlichen Zimmern: „Die Decke ist gemalet mit emblematibus und andere Losamenter mit historiis et virtutibus."

10, 38). Daß an die Mitbürger zuerſt die Aufforderung ergeht, wird uns durch eine Anſicht Danzigs erklärt. Noch höher glauben wir wahrzunehmen, wie mit dem Schilde des Glaubens die Pfeile des Böſewichts abgewehrt werden. (Eph. 6, 16). In den oberen lichten Regionen und auf dem Wege, der zum Himmel leitet, finden wir außer den drei theologiſchen Tugenden „Spes“ „Fides“ und „Caritas“ und den vier Kardinaltugenden „Temperantia“ „Fortitudo,“ „Prudentia“ und „Justicia“ auch noch die „Patientia“. Mit Justicia bezeichnet iſt der herabſchwebende Erzengel Michael, der in goldener Rüſtung und rothem, wallendem Gewande mit ſchleudernder Bewegung die Gerichtswage gegen die hält, die zu leicht erfunden ſind und mit dem Schwert in der Rechten zu denen herabblickt, welche die Wirren der Welt veranlaſſen. Alle früher genannten Figuren — ohne die Beiſchriften würden wir ſie oft nicht zu unterſcheiden vermögen — bilden nur den hellen Grund für die grandioſen Geſtaltungen, die das eigentliche Bild ausmachen. Die Sünden der Welt ſind es, die beim Poſaunenruf die Nähe des geharniſchten Rächers verſpüren. Die Weltluſt „mundus“ in höchſter Pracht hat ſich mitten hingelagert. Die weltliche Macht, die das Diadem bezeichnet, ſcheint ſich bei ihr mit den Inſignien der geiſtlichen zu vereinigen, indem die kryſtallene Weltkugel, die ihr Haupt umgiebt, durch den Aequator und Meridiankreis eine Art Biſchofsmütze entſtehn läßt. Aber deſſen ungeachtet iſt ihr Ausdruck trüb und ſie ſenkt der ſiegprangenden Herrlichkeit vergeſſend das Zepter mit der Spitze nach unten und greift zu der Schlange, die mit dem verhängnißvollen Apfel im Rachen die Sünde und den Tod in die Welt brachte. Daher ſehen wir zu ihren Füßen mit zwei gekreuzten Todtenbeinen auf der Stirne als einen Geiſt des Tartarus die Erbſünde „Peccatum originale,“ die mit beiden Händen die Schlange feſthält. Die ſieben Todſünden oder verwandte Figuren, um die Weltluſt gruppirt, ſind höchſt charakteriſtiſch aufgefaßt. Die „Ira“ wird durch die Kriegsknechte dargeſtellt, die gegen einen Alten losſtürmen, der mit der Brille auf der Naſe ihnen das Urtheil vorlieſt. Die Ruhe des Leſenden zeigt genugſam, wie wenig der Schütze mit der Hakenbüchſe, der Pole, mit krummem Säbel und Morgenſtern bewaffnet, und der Ritter, der das Schwert zieht, zu fürchten ſind. Die „Superbia“ eine Gruppe, aus einem Mann

und drei geputzten Frauen bestehend, fahren beim Klirren der Gerichtswage zusammen. Die vorderste im weiten, rauschenden, mit dunklen Borten besetzten Gewande, welche Spiegel und Fächer in den Händen hält, ist besonders hervorstehend. Die „Gula" repräsentiren drei Schlemmer und Spieler. In die Flucht gejagt, versucht der eine, dem Häringe aus der Tasche hervorlugen, eine hohe Kanne in beiden Händen haltend, einen Satz über die Tonne, der andere strebt allein das schäumende Glas zu retten, der dritte entledigt sich vor Angst des genossenen Ueberflusses. Die Karten und die rollenden Bretspiel-Steine bezeichnen die Spuren der Fliehenden. Der „Invidia", die klapperdürr mit Schlangen im Haar an einem Herzen nagt *), ist die „Calumnia" beigesellt, die mit Dornen gekrönt verschiedene Masken wechselt. Beide haben sich hingebeugt, als wenn der Schritt des Erzengels über sie hinfort gehen sollte. Beide sind gekettet; die Calumnia an die Ira und die Invidia an die Weltlust. Die „Avaritia" ist eine rückgewandte, männliche Figur, die mit Geldkasten und Geldsack davon eilt. Unbedeutender unter den sieben Todsünden sind die Pigritia, die wir an dem diesmal raschen Esel erkennen, und die Libido, die fälschlich „Luxuria" genannt ist und uns ein nacktes junges Weib zeigt, das von einem Mann umfaßt wird und hinter dem ein Narr als Zitherspieler hervorschaut. Um wieder zu der als Hauptfigur hervortretenden Weltlust zurückzukehren, so sehen wir an ihre Person gefesselt noch andere Gestalten, die neben ihr vorzugsweise das Auge anziehn. Ein garstiges Weib mit hangenden Brüsten, wahrscheinlich ein Portrait, die Incredulitas, mit dem Messer bewaffnet, zerbricht scheu zurückblickend ein Crucifix. Auf der anderen Seite, wo aus der Bildfläche Kopf und Brust eines aus Holz geschnitzten Hirsches hervorragt („Pavor" lesen wir daneben) zeigt sich wie hingegossen auf das liegende Thier eine Frau von den schönsten Formen. Sie ist nackt bis auf eine Florhülle, die sich um ihre Hüften legt und das Tuch, mit dem sie ihr Haupt zu verbergen trachtet. Sie führt den Namen

*) Vgl. Theatro S. 13. 27. Ich bemerke, daß sowohl die Horatiana emblemata als die Historia infantium de Lara authore Ott. Vaenio, die gleichfalls eine Masse allegorischer Figuren enthält, erst 1612 also 10 Jahre nach dem jüngsten Gericht im Druck erschienen sind.

„Mala conscientia.“ Die Kette, die von der Weltluſt herabhängt, ſchlingt ſich um ihren Arm, ehe ſie ſich als Ring um die Rechte der „Desperatio“ endigt. Dieſe hauptlings niedergeſtürzt iſt im Begriff mit der Schlinge ſich die Kehle zuzuſchnüren.

Das Koloſſale der vordern Figuren verbreitet ſich über die ganze Anordnung und Anlage. Der kühnen Aufgabe, die A. Möller ſich ſtellte, iſt er vollkommen gewachſen und er bewältigt die Maſſe, die nirgend ungeachtet der gelehrten Ausklügelung als ſtarr daſteht, ſondern uns mit hinreißender Lebendigkeit entgegentritt.

Allein es bleibt noch zu betrachten, was die Ecke rechts vom Beſchauer uns in einer Unzahl von Figürchen darbietet. Welch ungeſtüm drängendes, ſich überſtürzendes Treiben contraſtirt hier gegen die Leere des Tugendpfades auf der andern Seite! Aus fernem Thor ſtrömt ein endloſer Zug zu Schiff, zu Roß und Wagen mit wehenden Fahnen hervor, um der Weltluſt ſich anzuſchließen. Es geht durch einen Triumphbogen, auf dem Freudenfeuer flammen. Die Kunde des rächenden Gerichts erſchreckt dieſe noch nicht. Hier in der unteren Region hat man in beſcheidener Kleinheit das Bild des Malers an der Palette erkannt und zwar in dem Schiff, das den Pfuhl der Sünde befahren ſoll, aber von einem mitleidigen Engel durch einen Haken zurückgehalten wird. Nach der Erzählung des Volkes ließ ſich der Künſtler verleiten einen berüchtigten Rathsherrn oder, wie andere wollen, die Töchter des damaligen Präſidenten auf dem Bilde in nicht ehrenvoller Umgebung anzubringen. Zur Strafe wurde ihm aufgegeben, ſich ſelbſt unter den Unſeligen zu malen. Er fügte ſich der Forderung, ſorgte aber für ein verſöhnendes Beiwerk *). Die Incredulitas

*) Löſchin Danzig und ſeine Umgebungen 1836 S. 100. Eine ausführlichere Erzählung berichtet, daß der Maler, zu einem Feſt im Hauſe des Hochwohlweiſen Herrn Burgermeiſters geladen, ſich erdreiſtete, die Töchter deſſelben zum Tanz aufzufordern. Schnöde wurde er abgewieſen. Er fühlte ſich gekränkt, tröſtete ſich aber damit, daß er nun nicht mehr verlegen ſei, wie die Hoffahrt auf ſeinem großen Bilde gemalt werden müßte. — Die Theilnahme an ſeinem Werke verrieth ſich in der zunehmenden Zahl kunſtliebender Beſchauer, ſie ſteigerte ſich auf das Höchſte, als die Ebenbilder der Burgermeiſter-Töchter an einer nicht beneidenswerthen Stelle der Compoſition angebracht waren. Die Kunde kam zu den Ohren des Vaters und dieſer überzeugte ſich mit Ingrimm von der Wahrheit des Unglimpfs, der ſeinem Hauſe angethan ſei. Er forderte, daß der Maler ſofort

mit einem männlichen Karikaturkopf verewigt vielleicht den Rathsherrn und die drei trotz ihrer Hoffahrt eingeschüchterten Frauen, Superbia, die Präsidenten-Töchter.

Bernoulli, dem die Zusammenstellung des Bildes nicht gefiel, verwunderte sich über die große italienische Manier *). Anders als auf andern Vorstellungen der Art treten die Figuren hinter einander weit zurück, wie das seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auf den italienischen Bildern vorkömmt und besonders in den Niederlanden viele Nachfolge fand. Durch das Dreieck in der Composizion der verschiedenen Gründe wird die Uebersicht der zusammengehäuften nackten und bekleideten Gruppen merklich erleichtert. Als Gipfelfiguren erscheinen uns die Weltlust, der Erzengel und der Richter der Lebendigen und Todten.

Die licht gehaltenen Farben, die sich in den gelben und bläulichen Tönen gefallen, sind wirksam zusammengestellt. Das Streben nach symbolischer Bedeutsamkeit leitete nicht die Wahl, denn wenn auch die Invidia gelb bekleidet ist, so die Desperatio grün.

die Portraits vertilge. Dieser erklärte die Aehnlichkeit als etwas Zufälliges und bemerkte, daß des Aenderns im Bilde kein Ende abzusehen sei, wenn jeder, der sich unter den Sündern zu entdecken vermeine, auf ein Auslöschen dieser oder jener Figur dringe. Er setzte hinzu, lieber als dies wolle er sein eigenes Portrait den Verdammten beigesellen. Der Burgermeister hielt ihn beim Wort und beruhigte sich, als der Maler es erfüllt hatte. Das Bild war fertig und sollte die bestimmte Stelle im Arthushof erhalten, als der Maler unter dem Vorgeben, etwas vergessen zu haben, Pinsel und Farben aus der Tasche zog und mit flüchtigen Strichen den rettenden Engel malte.

*) Reisen durch Brandenburg. Leipzig 1779 Bd. I. S. 135. Das Urtheil, das J. D. Passavant beim Anblick dieses Gemäldes fällt, Kunstblatt 1847 S. 126, klingt nicht günstig: „Es ist ein Werk von sehr praktischer Behandlung, tüchtiger Zeichnung und Komposition, aber weniger befriedigend im Kolorit, das im Einzelnen zwar öfters kräftig, aber im Ganzen ohne Haltung ist. Auch hat man in ihm mehr eine große Gewandtheit, als Tiefe der Konzeption zu bewundern." Abgesehn davon, daß die Kunst des 17. Jahrhunderts das Ausdrucksvolle überhaupt mehr auf die Oberfläche zu bannen strebte und das Seelenleben in imposanter äußerer Gestaltung erscheinen ließ, so war doch, um es mit andern Worten zu wiederholen, eine solche und keine andere Darstellung für die Arthus-Brüder passend, die durch die „Bierglocke" zu der ungezwungensten Unterhaltung eingeläutet wurden, die an besonders festlichen Tagen ihre Frauen und Töchter zum Tanz in den Hof führten. Mehr Ernst würde als weniger einschlägig einen Maler verrathen haben, dem an solcher Stätte ein jüngstes Gericht zu malen aufgegeben war.

Manches davon ab, daß der Maler mit der Gelehrsamkeit einer gelehrten Richtung ungebührlichen Staat macht, so wird man an der breiten Vortragsweise, der kecken Auffassung und der reichen Erfindung Gefallen haben und den Meister in der Beherrschung solchen Stoffes würdigen. Er ging mit künstlerischem Nachdenken zu Werke, wie wir dies aus dem erhaltenen ersten Entwurf*) ersehn, von dem er hie und da abzuweichen für angemessen hielt.

Das Gemälde mit oben abgerundeten Ecken ist 20 F. hoch und 13 F. breit. Wir finden auf ihm links das Monogramm und 1602, dagegen rechts 1603 Antonig Möller fec. Das letzte Jahr haben wir wohl als das der Vollendung anzusehn**).

Ein jüngstes Gericht ist das Altarblatt in der polnischen Kirche in Königsberg. Wenn es sich auch durch Milde und Anspruchlosigkeit in der Darstellung, durch eine größere Einfachheit in der Gruppirung und durch ein Fernhalten von allen allegorischen Beziehungen vor anderen Werken unterscheidet, so spricht doch für die Autorschaft mehr als Monogramm und historische Zeugnisse die Art der Malerei, die selbst die gröblichste Handhabung des Restaurators nicht zu verwischen vermogte. Was die Zeugnisse betrifft, so giebt es deren drei, schriftliche und gedruckte***). Das Altarblatt, jetzt wenig beachtet, erregte sonst Aufmerksamkeit und wie zu M. Lilienthals Zeit ein italienischer Maler dasselbe bewunderte und es zu kaufen wünschte, so besuchten noch bis zum Jahre 1812 Fremde die Kirche, um A. Möllers Erfindung zu betrachten.

Nach Art der alten Altarblätter besteht dasselbe aus einem Mittel- und zwei Flügelbildern, die als Thüren von beiden Sei-

*) In der Kabrunschen Bilder-Galerie in Danzig. Schultz a. a. O. Seite 53.

**) Schüler der über das Bild 16. Febr. 1829 schrieb, sagt, es sey „vor Kurzem erneuert und gefirnißt." Berliner Kunstblatt Bd. II. S. 51.

***) Caspar Stein, der nach mannichfachen Schicksalen 1621 sich in seiner Vaterstadt niederließ und seine memorabilia aufzeichnete, (Acta Bor. I. 195.) bemerkt: „Altare cum judicio extremo et septem (?) operibus Charitatis a Antonio Möllero Pontiscano artificiose depictis." J. Weger sagt: „hat auch alhier das altar auffm Steindam gemaleth, Barbaram, welche der Bru-

ten bemalt ſind. Zufolge einer im J. 1673 vorgenommenen Ausſtaffirung deſſelben ſtehen die drei Bilder: nämlich Himmel, jüngſtes Gericht und Hölle, jetzt feſt neben einander und die Außenbilder können nur an der Rückwand des Altargerüſtes in Obacht genommen werden. A. Möller malte hier die Werke der Barmherzigkeit (Matth. 25, 35—36) grau in grau in ſechs Feldern. Die Handlung auf jeder verräth viel Lebendigkeit, indeſſen ſind die Figuren dermaaßen übermalt, daß man ſich gern von ihnen zu den Hauptwerken wendet.

der Antonius in obgedachten altar, da die Auferſtehung iſt, vollkommen abgemalett, iſt in der Jungfrau'chaft geſtorben." Im Ert. Pr. II. S. 245: „Das jetzige Altar in der Kirche iſt A 1673 ausſtaffiret und mit künſtlichen Gemählden vom Jüngſten Gericht, der Hölle und dem Himmel ausgezieret, wobei dieſes Chronoſtichon zu leſen:

IVDICIo trIstItIa Montes tIbI qVaere sanCtVIs

Der Maler hat Antonius Müller, von Danzig gebürtig, geheißen. Vor einigen Jahren hat ein Italieniſcher allhier durchreiſender Mahler für dieſe Gemählde viel Geld gebothen, man hat ihm aber dieſelbe nicht überlaſſen wollen."

Jener Vers iſt nicht mehr ſichtbar, oder in andern bei weitem übler gerathenen wird uns die Jahrzahl 1673 erhalten.

Hos epVLas reVerenter habe si tanta rigoris
In reproboS montes IVDICIa arga tIMes.

Um ſo merkwürdiger iſt es, daß das Säulengeſtell, das jetzt die drei Bilder einfaßt, in großen Zahlen 1670 enthält. Auf der Rückſeite der erſten Tafel finden wir neben dem angeführten Diſtichon noch die Verſe:

Hinc vos justa manent coelestia praemia regni
Ut Christus rediit superas redivivus in auras
E tumulis surgit sic caro nostra suis.

Auf der anderen Tafel zur Erklärung der ſechs Werke der Barmherzigkeit:

Tristis ut esurii me dextera vestra cibavit,
Cumque siti premerer mihi pocula larga dedistis,
Hospes eram tecto me suscepistis amico,
Nudus ubi aigerem vos me texistis amictu,
Aeger eram morbo mihi succurristis in ipso,
Cumque forem captus me consolando levastis.

1814 hatte die Ergänzung ſtatt. Ein Maler Rabe übernahm für 150 Thlr. die Vergoldung und den Anſtrich des Altargerüſtes und zugleich die Auffriſchung der Gemälde. Es war zu ſpät, als der Pfarrer Ottech der Anordnung der Kirchenvorſteher widerſprach. Auf das allerdings mittelmäßige Bild der Rückſeite (zwiſchen den Seitentafeln) Jeſus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes, wurde ein Schild befeſtigt mit den Namen G. Raſt und J. G. Kuß.

Auf dem Mittelbilde sehen wir oben wieder den Erzengel Michael in goldener Rüstung mit rothem wallendem Mantel. Grün beschwingt schwebt er beinahe wagrecht mit dem Kreuzesstab und der Gerichtswage dahin. Unter den nackten Figuren der Auferstandenen ist das Alter und die Jugend, die Unschuld und die Schuld, die Freude und das Entsetzen zu erkennen. Der Erzengel schützt einen Schuldlosen gegen die Anläufe des Dämons. Dieser bronzefarbig mit bunten Flügeln umkrallt das bestimmte Opfer am Fuß mit sonderbar gestalteten Rückenanfätzen und zückt gegen dasselbe den glühenden Zweizack in dem Augenblick, als er selbst vom Kreuzesstab niedergestoßen wird. Die Ruhe des Engels zu der Furcht des Beschützten und der Bosheit des Verfolgers bildet einen entschiedenen Gegensatz. Der Himmel öffnet sich nach der Seite hin, wo sich der Seitenflügel mit den Beseligten anschließt. Auch auf dem Mittelbilde sieht man auf fernen Wolken Anbetende und Singende und darunter einen bekleideten Engel, der in die verhängnißvolle Posaune stößt. In der Ecke links vom Beschauer steht eine Jungfrau, ihre Hülle besteht nur in einem gelben Tuch, deren anmuthige Stellung und heitere Miene das Wonnegefühl der Auferstehung ausdrückt. Ihr gab er die Gestalt seiner ältesten Schwester Barbara, die unvermählt in die Grube sank. Und dennoch stellte A. Möller in ihr die Mutter aller Lebendigen dar. Zu ihr gehört auf dem linken Seitenflügel der bärtige Mann, der Adam seyn soll. In der von andern Malern oft behandelten Vorstellung, wie der Heiland die Pforte der Hölle sprengt, steht das erste Menschenpaar gewöhnlich vornean. Wie jene, so will A. Möller das Werk der Gnade auch auf die Geister ausdehnen, die im Gefängniß schmachten, weil sie des allbeseligenden Glaubens nicht theilhaftig geworden *) und er läßt daher in seinem Bilde die als gerettet erscheinen,

*) Im Widerspruch zu dem bekannten, auf die berühmteste Darstellung des jüngsten Gerichtes sich beziehenden) päpstlichen Ausspruch ex inferno nulla est redemptio legten die protestantischen Maler ein besonderes Gewicht auf Bibelstellen wie Tob. 13, 2 „du kannst in die Hölle stoßen und wieder herausführen" und 1 Petri 3, 19, wo es von Christo heißt: „hat gepredigt den Geistern im Gefängniß, die etwa nicht glaubten zu den Zeiten Noä" und 1 Petr. 4, 6: „Dazu ist auch den Todten das Evangelium verkündigt, auf daß sie im Geiste Gottes lebten."

die für ihren Ungehorsam mit Kummer ihr Lebelang kämpften. Wie das jugendliche Weib vor Entzücken den Gedanken der Erlösung nicht zu fassen vermag, so auch der Mann mit der Kopfbinde — es mag wohl sonst kein Künstler den Adam so dargestellt haben — der des liebreich über ihn sich hinbeugenden Rettungsengels nicht gewahr wird und aus dem Grabe hervorgehend den Blick zum h. Michael richtet. Noch zwei andere Engel sehen wir darüber mit den als gerecht befundenen Seelen. Auch einen Theil der Hölle nimmt das Mittelbild ein und zwar dessen größere Hälfte, wo wir die Verdammten auf schwarzem Grunde gewahren. Dem Hinauf ist hier das Hinab entgegengesetzt. Wer die Wand des Höllenschlundes erklimmt zu haben glaubt, stürzt unrettbar hernieder zum Theil von blauen Nattern umschlungen. Ein Nackter, in einer Linie mit dem beschützten Unschuldigen, bebt bei dem Eilflug des Erzengels zurück und wird sich bald zu denen gesellen, die beim Anblick der roth aufleuchtenden Unglücksflammen kläglich sich entsetzen, die Haare raufen oder sich das Angesicht verbergen. Alles vergeblich, denn die glühenden Zinken der Höllengabel reißen ihren Raub in die Tiefe hinab, indeß jene Jungfrau daneben nur Wonne empfindet. Die beiden Hauptfiguren auf dem rechten Seitenflügel ist ein rothbrauner Teufel, der unter die Verdammten schlägt und ein Weib, das von Flammen hauchenden Schlangen umstrickt mit lautem Schrei häuptlings in den feurigen Abgrund fährt. Die andern zum Theil umsonst widerstrebenden, zum Theil mühselig zusammengekauerten Gestalten sind nicht bedeutend.

Wie A. Möller sein Bildniß auf dem Danziger Gemälde unter den Unseligen anbrachte, so zeichnete er hier auf den von Höllenflammen angeglühten Felsen sein Monogramm.

Unter dem vielen Gelungenen auf dem Altarblatt sehen wir auch manches Verfehlte, namentlich die Stellung des beschützten Unschuldigen. Dennoch ist es nicht als ein jugendliches Erzeugniß anzusehen. Jedenfalls war er in Danzig schon thätig gewesen und fast scheint es, als wenn er sich an das unter dem Namen van Eycks gehende Altarblatt in der St. Marienkirche erinnerte und in großartigerer Anlage dieses übertreffen wollte. Auch hier finden wir ein Mädchen, das eben aus dem Grabe sich erhebend im Vorgefühl der himmlischen Freuden vor sich hinlächelt, ferner den Erzengel

mit Kreuzesſtab und Wage und auf der Außenfläche eines Seitenflügels denſelben, wie er die Waffe gegen ein gehörntes Ungethüm zückt. Wie bei allen Bildern A. Möllers iſt hier eine Rückſichtsnahme auf Decenz bemerkbar.

Die Seitenbilder, die ehemals oben nicht abgerundet geweſen ſein mögen, ſind 1½ F. breit und 6 F. hoch, das Mittelbild iſt bei gleicher Höhe 3½ F. breit.

Ein zweites jüngſtes Gericht in Königsberg erſcheint auch als eine Erfindung A. Möllers. Das Bild in dem Schwurzimmer des Stadtgerichts von bedeutender Größe ſteht jetzt verachtet in einer Ecke mit der Rückſeite nach außen. Es iſt dermaaßen durch Muthwillen und Sorgloſigkeit, wozu auch die Abwaſchungs-Verſuche zu rechnen ſind, geſchändet, daß das Urſprüngliche zum Theil entziffert und errathen werden muß. Dies wird dadurch erleichtert, daß man, ohne auf Wiederholungen aus den früher beſchriebenen Compoſitionen zu ſtoßen, Figuren wahrnimmt, die zu dem einen oder andern Gemälde als paſſend bezeichnet werden können. Es hält in der Anlage die Mitte zwiſchen dem jüngſten Gericht in Danzig und dem in der hieſigen polniſchen Kirche. Unten erblicken wir zwei lebensgroße Geſtalten, einen Mann und eine Frau, beide nackt, die aus den geöffneten Gräbern hervorgegangen ſind. Ueber jenen beugt ſich ein Engel hin, während dieſe noch am Boden liegend eben zum neuen Leben erwacht. Sie ſind, wie es uns ihr Antlitz lehrt, für die Stätten der Seligkeit beſtimmt. Daneben aber langt von dem Höllengrunde her der Zweizack nach den Sündigen. Im Gegenſatz zu der beſchaulichen Ruhe der beiden Geſtalten gruppirt ſich das Getümmel derjenigen, die die Leidenſchaften und Laſter perſonifiziren. Von einem Dämon wird der Stuhl gehoben, auf dem ein kurzer, aufgedunſener Bachus, nackt mit Weinlaub bekränzt, ſich eben mit gefülltem Pokale gütlich thut, ein Mann mit zugeſchlagenem Bretſpiel und Tarokkarten und ein zweiter, der die Liſten der Spielſchulden trägt, ſuchen der drohenden Gefahr zu entkommen, die Hoffahrt, eine vornehm aufgeputzte Schöne, reißt erſchrocken von ihrem Haupt den koſtbaren Schmuck, noch mehr Verzweiflung drückt die Wolluſt aus, ein ſchönes nacktes Weib, das ſich von einem Ungeheuer mit beiden Tatzen gepackt ſieht. Außer ihnen werden an Attributen (wie an den Geldſäcken der Geiz) auch die andern Sünden zu erkennen

gewesen seyn. Darüber in kleinem Maaßstab schwebt Michael mit Schwert und Wage zwischen den posaunenden Engeln. Noch höher inmitten eines Halbkreises von Seligen thront der Heiland, neben dessen Haupt zu beiden Seiten sich Schwert und Lilie befinden. Daß Seelen zum Himmel hinansteigend und zur Hölle herabfahrend gemalt sind, braucht kaum erinnert zu werden.

Vier Bilder befinden sich in dem Deposital-Kassenzimmer des Rathhauses in Danzig mit biblischen Gegenständen. Nur drei sind erhalten, von dem vierten sind nur noch Stücke vorhanden. Sie stellen den Salomonischen Tempelbau, die Abtragung des Zinsgroschens und die Vorzeigung der Zinsmünze dar. Merkwürdiger Weise begiebt sich die letzte Handlung auf dem langen Markt in Danzig *).

Ein „sehr gutes Bild" in der Marienkirche an einem Pfeiler hat zum Gegenstande die Thaten der aus dem Glauben hervorgehenden Liebe. Es ist für die Vorsteher des Gotteskastens 1607 gemalt **).

Ein allegorisches Bild, das sich auf der Kunstausstellung in Königsberg 1834 befand, war wohl mit Recht unter dem Namen A. Möllers verzeichnet, da es ganz in dessen Geschmack und Weise erfunden und ausgeführt ist. Auf Holz gemalt stellt es die mit Beischriften versehenen Laster um den Thron der Venus dar. Hinter ihnen „Superbia, Furor, Invidia, Mendacium, Hypocrisis" stehen die verachteten Künste und Wissenschaften zurück. Im Hintergrunde eine Ansicht von Danzig ***).

Ein allegorisches Bild mit dem Monogramm und der Jahr[illegible] 1612 wurde von Herrn J. Löschin, der es restaurirt hatte, in einer Sitzung der Alterthumsgesellschaft vorgezeigt †). Das Bild, auf Holz gemalt, in mäßiger Größe stellt die Luxuria in der Fülle ihrer Herrlichkeit dar, denn vor ihr sind auf dem Tisch Geldsäcke ausgeschüttet und neben ihr steht eine offene Lade mit reichen Gewändern und allerlei Kostbarkeiten. In stol-

*) Schultz a. a. O. Seite 54.

**) Darüber haben wir ausführliche Nachricht zu erwarten in Hirsch Geschichte der Ober-Pfarrkirche in Danzig. Th. II.

***) Von dem Gegenstück mit den Tugenden war damals nur noch die Figur eines Fahnenträgers vorhanden.

†) N. P. P. B. Bd. I. S. 79.

zer Schönheit sitzt sie da, umringt von dienenden Grazien, die sie wetteifernd schmücken. Aber das Uebermaaß des Süßen erzeugt Bitterkeit. Als Schnitzbild an der Lehne des Sessels sehen wir den Spott in Gestalt eines Satyrs, der sich gleichsam zu einem garstigen, davor sitzenden Weibe hinneigt, das von gelber Farbe und klapperdürr an einem Herzen nagt. Es ist der Neid. Daneben steht die Verläumdung, die, um das lauernde Aufhorchen zu bezeichnen, zwei Ohren in den Händen hält.

Das in der Domkirche in Königsberg befindliche, reich angeordnete **Epitaphium** des Ober-Burggrafen v. Wernsdorff und seiner Gemahlin geb. v. Polenz, er starb im J. 1606 und sie 1619, ist in A. Möllers Weise. Die allegorische Vorstellung ist nach Eph. 6 erfunden. Auch hier sehen wir wieder den h. Michael in goldenstralender Rüstung als Justitia, die von Glauben, Liebe und Hoffnung geleitet, ungefährdet zwischen Neid, Geiz, Zorn, Schwelgerei Wollust u. s. w. („Caro, Libido, Gula") dahinschreitet *).

Die beiden Portraits in zwei Ovalen, die das Epitaph zieren, sind vorzüglich zu nennen **).

A. Möller, dem es 1609 nachgerühmt wird, daß er „viel schöne Contrefaits auf Holz gemacht" ***) ist als Portraitmaler so gut als unbekannt. Das genannte Epitaph, das leider weder durch den Namen des Künstlers noch durch ein Monogramm beglaubigt ist, enthält die einzigen Portraits auf Holz.

Ein lebensgroßes **Brustbild** auf Leinwand in der Stadtbibliothek in Königsberg entbehrt gleichfalls des Monogramms,

*) Ein ähnliches Epitaphe in der Domkirche, deren Bilder von einer Hand herrühren und wahrscheinlich unter dem Einfluß A. Möllers gearbeitet sind, gehören dem Rathsverwandten Plato an, dessen Wittwe geb. Büttnerin 1597 starb, und etwa dem Bruder der letzteren, dem Rathsverwandten Büttner, der 1613 starb. Das erste Epitaph stellt ein jüngstes Gericht dar, das andere Jesus am Kreuz zwischen den Schächern, umgeben von Maria und andern Frauen. Hagen a. a. O. Seite 206 und 204.

**) Hagen a. a. O. Seite 137 und 242. Ein Kupferstich nach Otto Venius von P. Perret, wenn hier auch eine Pallas und ein Bacchus auftritt, (in der Stadtbibliothek, Bildwerke Vol. IV. S. 74) ist mit der Composition zu vergleichen. Die Worte: Blanda Venus juvenem praeduici lacte ... lactat können auch als Erklärung zum Epitaph angesehen werden.

***) N. P. P. B. Bd. IV. S. 227.

ſchließt ſich aber dermaaßen an die Leiſtungen A. Möllers an, daß es wohl als eine ſolche angeſehn werden kann. Es ſtellt eine Jungfrau „Aetatis anno 31 Ao. 1608“ dar und (gemäß der ſpäter zu erklärenden Frauentrachten) vielleicht eine Braut in reichem Schmuck. Sie prangt mit einem Perlenkopfputz, weißem Koller, ſtarken goldenen Ketten und — einer Schürze über dem ſeidenen Gewande. Sie ſteht vor einem grünen Vorhang indem ſie die Rechte auf dem Gebetbuch hält.

Als den Maler der unſcheinbaren Gewölbbilder in der Schloßkirche in Königsberg, die wahrſcheinlich 1604 ausgeführt ſind, würde ich A. Möller bezeichnen. Da wo die Gurtreihen als Sterne an einanſtoßen und wo ſie ſich über freiſtehenden oder Wandpfeilern vereinigen, zeigen ſich Bilder grau in grau. Wenn es Scharfſinn erforderte, die ſchmalen, nach unten ſpitz zulaufenden Felder paſſend mit Figuren auszufüllen, ſo noch mehr, in ihnen Gegenſtände von kirchlichem Inhalt ſo zuſammenzuſtellen, daß die Anordnung der Bedeutung nach ein umfaſſendes Ganzes darſtellt und dennoch theilweis betrachtet, ein deutliches Verſtändniß zuläßt. Und dies Alles wurde um ſo ſchwieriger, als der ganz eigenthümliche Bau der Kirche weder Anfang und Ende noch Mitte zeigt. Vier Pfeiler in einer Reihe theilen die Kirche in zwei lange Hälften und ſondern mit den Wandpfeilern das Gewölbe in zehn Quadrate ab *). Der bekannte v. Beſſer, der vor der erſten Königskrönung in Königsberg die nöthigen Vorrichtungen zu treffen hatte, gedenkt der abweichenden Form der Kirche mit den Worten: „Weilen der Altar nicht wie gewöhnlich am Ende der Kirche, ſondern in der Mitte von der Länge der einen Seite gelegen, ſo gab es

*) Wer ſich nicht in der Kirche befand, kann ſich etwa durch die Lithographie von C. Herrmann nach Wohlgemut „Altar und Kanzel“ die 1831 dem Erzbiſchof v. Borowski zu Ehren herausgegeben wurde, einen ungefähren Begriff von den Gewölbbildern machen. In jedem Quadrat ſehen wir einen Mittelkreis von 12, vier Quadranten jeder von 4, vier Halbkreiſe dazwiſchen jeder von 3 Gewölbflächen. Oft ſah der Maler ſich in die Verlegenheit geſetzt, etwas mehr oder weniger zu geben, als er mogte. In den Ecken eines Quadrats ſehen wir die Apoſtel. Da aber 16 ſtatt 12 Gewölbflächen zu bemalen waren, ſo zog er zu den zwölf Apoſteln noch den Barnabas, den h. Paulus u. ſ. w.

Mühe, den Ort der Salbung zu ordnen." Die Gestalt, in der wir jetzt die Kirche finden, empfing sie zwischen 1706—1710. Altar und Kanzel stehn gegen Osten, die Königsloge gegenüber mitten an der andern langen Seite gegen Westen und an der Querseite gegen Süden die Orgel. Die ehemalige Einrichtung läßt sich aus der Malerei nicht erkennen, jedoch wird der Altar nebst Orgel und Singechor die Ostseite eingenommen haben, denn im viereckigen östlichen Vorbau sehen wir in den Gewölbzwikeln nur singende und musizirende Engel mit Noten und allerlei Instrumenten und mitten im Gewölbe an den zusammenstoßenden Flächen die Zahlen $\frac{1}{6}\frac{6}{0}$ d. h. 1604. Um uns bei den folgenden Bildern in den Ideengang des Malers zu finden, haben wir von dem Ungehörigen abzusehen, wodurch eine verständnißlose, ungeschickte Restauration sich hier vielfach versündigte *).

Nach der Reihe wird in den Quadraten die Geschichte der biblisch allegorischen Vorstellungen fortgeführt und es stehen auch die einander gegenüber befindlichen in bedeutsamer Verbindung. Das alte und neue Testament, jenes in Beziehung zu diesem, wird in seinen Hauptmomenten vor uns aufgerollt, bisweilen in parallelisirender Darstellung. Einzelnen Fingerzeigen in der Bibel folgend, glaubten die Maler alle Erzählungen des alten Testaments als nicht mehr denn Prophezeihungen zu betrachten, die

*) Der Maler im 19. Jahrhundert fand es bequemer, Arabesken streifen und Ornamente anzubringen, als die erloschenen Figuren zu erneuern, bequemer nach Kupferstichen Unpassendes zur Ausfüllung zu malen, als das Tableau einer wohldedachten Erfindung wieder vor Augen zu stellen. Merkwürdig ist es, daß [illegible] Kirche eine Reihe von Heiligen postirte mit übergeschriebenen, oft befremdenden, Namen wie S. Blandina, S. Regina. In der Nähe der Königsloge wurde wohl mehreres überstrichen, um mit höfender Aufmerksamkeit die Vorstellungen einem vornehmen Gesichtskreis anzunähern, so steht man neben der „Veritas, Justicia" u. s. w. allerlei Wappen und die Embleme alles dessen, was den Thron stützt „Lex, Fortitudo" u. s. w. neben Judas Maccabäus, David u. a. Die Uebersicht des reichen Bilderschmucks wird dadurch sehr erschwert, daß einzelne Theile durch die Errichtung der Königsloge und der Orgel verdeckt sind. Als 1840 das Gewölbe berüstet war, konnte man allein das Einzelne seinem Werthe nach würdigen. Von den Chören aus gesehen, entgeht dem schärfsten Auge vieles. Möge die für innere Kirchen-Renovirung stets offen stehende Kalkgrube noch lange nicht die Bilder verschlingen, die bei ihrer Unscheinbarkeit niemanden Anstoß geben können.

ſich im neuen erfüllten. Da die Heiligen nicht mehr galten, ſo nahmen neben den bibliſchen Gegenſtänden allegoriſche Geſtalten eine Stelle ein. So iſt das fern Liegende in Berührung gebracht, das Wahre und Erfundene an einander gereiht.

Als Anfang haben wir diejenigen Vorſtellungen (zunächſt dem ehemaligen Fürſtenſitz) anzuſehn, welche uns lehren, wie der Tod, der durch den Sündenfall in die Welt kam, ſich überwunden ſieht, ſeitdem uns die Liebe in Chriſto geboren ward; als Mitte diejenigen, welche Beiſpiele aus dem alten Bunde enthalten, die in dem neuen ſich als wahr erfüllen; als Schluß endlich diejenigen, die uns Himmel und Hölle vorführen.

In dem nordweſtlichen Quadrat, welches der Maler als das erſte angeſehen wiſſen wollte, wird die Schöpfung der Welt, die Geburt Adams, die der Eva und den Sündenfall enthalten haben. Nur die letzte Vorſtellung iſt vorhanden, faſt unberührt von der Hand des Reſtaurators. Im Gegenſatz ſehen wir daneben im nordöſtlichen Quadrat die Verkündigung, die Geburt Chriſti, die Anbetung der Könige. Nach hergebrachter Weiſe grenzt die Verkündigung an den Sündenfall. Dem Zufälligen oft inhaltsvolle Bedeutſamkeit unterſchiebend meinte man im 13. Jahrhundert, daß wie Ave der rückwärts geleſene Name Eva ſey, durch das Ave die Schuld der Eva in Heil verkehrt werde. In dem Quadrat nördlich von der Königsloge ſind als paralleſirende Vorſtellungen die Aufrichtung der ehernen Schlange und Chriſtus am Kreuz, Jonas, der dem Wallfiſchbauch entrinnt, und der wunderbare Fiſchzug. Vielleicht daß das ans-Licht-ziehn, nachdem die Jünger vergeblich „die ganze Nacht gearbeitet" als eine Bezeichnung der Auferſtehung gelten ſoll. Im Quadrat, das halb von der Königsloge verdeckt wird, befinden ſich die Propheten. Im Quadrat ſüdlich von der Königsloge ſind die ruhmwürdigen Männer des A. T. Im ſüdweſtlichen Quadrat iſt die Erlangung des Himmelreichs unter dem Bilde der klugen und thörichten Jungfrau dargeſtellt. Im ſüdöſtlichen Quadrat zur Seite ſind die ruhmwürdigen Frauen des A. T. und die Werke der Barmherzigkeit. Wie dort beim Bräutigam an Chriſtus gedacht wurde, ſo beziehn ſich nach der Bibel dieſe unmittelbar auf ihn. Im Quadrat ſüdlich vom Altar befinden ſich die vier Evangeliſten zwiſchen Glauben, Gerechtigkeit u. ſ. w. und in der Mitte wird das Geſetz re-

präsentirt durch Moses, Abraham, Rea. Zur Seite stehen passend die ruhmwürdigen Männer des A. T. David, Gideon, Judas Maccabäus, das Quadrat vor dem Altar zeigt in den Ecken die Apostel und dazwischen Engel mit den Passionswerkzeugen und in der Mitte den auf Wolken thronenden Christus als Richter neben den Evangelisten. Zur Seite befinden sich die Propheten. Im Quadrat nördlich vom Altar ist die Hölle dargestellt, die Sünden als allegorische Gestalten und Männer, die vom Glauben abgefallen sind, wie Absalon, Judas Ischarioth.

Mehr als die Liebe zu allegorischen Figuren, die sich in der reichen Composition kund giebt, die Eigenthümlichkeit, durch beigeschriebene Namen das Verständniß zu erleichtern, ist es die Art der Auffassung und einzelne Bildungen, die uns lebhaft an A. Möller über einen geistesverwandten Zeitgenossen erinnern. Besonders gelungen ist das sich dem Genre Annähernde wie die klugen und thörichten Jungfrauen, von denen eine der letzteren sagt: „Gebt uns Oel in unsre Lampen." Er malte in dieser Vorstellung nicht sie allein, sondern auch den Krämer, an den die Thörichten verwiesen werden; als Spezereihändler und Apotheker sitzt er da und verschafft durch ausgelegte Diplome seinen Fläschen Abnahme. Treffliche Gruppen, so eng und beschränkt auch die Bildflächen sind, bieten die Werke der Barmherzigkeit dar. In dem Kreise, der den Himmel darstellt, sehen wir unter den Befestigten Eva als ein nacktes Weib und daneben Adam, einen bärtigen Mann mit der Kopfbinde. Adam und Eva enthält so auch das beschriebene Altarblatt mit dem jüngsten Gericht, auf dessen Rückseite die sechs Werke der Barmherzigkeit grau in grau abgebildet sind. Der Maler bewährt sich als ein Meister in allegorischen Figuren. Die Fides tritt in plastischer Größe hervor.

Eine Sammlung Danziger Frauentrachten, die A. Möller herausgegeben, bestimmt mich zunächst, ihn neben einen andern Künstler zu stellen, der zu gleicher Zeit durch sein Hauptwerk uns mit den Königsberger Frauentrachten bekannt macht. Er heißt Joachim (Joch.) Bering (Beringk) und war aus Barth bei Stralsund gebürtig. Im Sommer 1605 bezog er die Univer-

ſtät in Königsberg *). Er lebte darauf als Bürger im Kneiphof und lieferte künſtleriſche Arbeiten, deren Entſtehung nicht über das erſte Viertel des 17. Jahrhunderts hinausgeht.

Sein Hauptwerk iſt der große Plan von Königsberg, deſſen unterer Rand zur Darſtellung von Königsbergerinnen verſchiedener Stände und verſchiedenen Berufs benutzt worden iſt. Die Ueberſchrift iſt: Eigentlicher Abriss Vndt Contrafactur Der Weit Berumten Churfürstlichen Sehe Stadt Königsperg In Preussen Wie Die Selbe Anno 1613 Mit Allen Vorsteckten Erbauwet Gewesen. Die Karte iſt dem Herzog Johann Sigismund gewidmet, deſſen Medaillon über der Abbildung des Schloßgebäudes geſetzt iſt mit der Randſchrift: Pote Prin Dn Johan Sigismun Elect Dux Prussie Juli Clivi Mont E. E. Unten hat ſich der Künſtler gezeichnet Joch. Bering inven et exend. Er hat ſich durch die radirte Karte, ohne den weißen Rand 4 F. 3 Z. 8 L. lang und 2 F. 6 Z. 4 L. hoch, ein ſeltenes Denkmal geſtiftet, denn kaum mögte eine andere Stadt in ſo früher Zeit und von ſolcher Größe und Ausführlichkeit ähnliches aufzuweiſen haben. Sie iſt, ſo viel man weiß, nur in einem Exemplar vorhanden und ging aus dem Beſitz des Geh. Regierungsbauraths Müller, der ſie auf der hieſigen General-Auktion gekauft haben ſoll, in den des Schloß-Bauinſpectors Schulz über **). Mit Umſicht und Scharfſinn iſt die Stadt mit den kleinſten Einzelheiten ſo in Vogelperſpektive gebracht, daß kein bemerkenswerthes Gebäude durch ein anderes gedeckt wird, daß man ſich ohne die unvermeidlichen, ſich einander ausgleichenden Fehler zu bemerken, bequem in den Straßen findet und wenigſtens durch vorragende Thürme und Giebel auf die bedeutungsvollern Punkte geleitet wird.

*) In der Matricula academiae Regiomontanae finden wir, daß er unter dem Rectorat des Prof. Joachim Gimbarſus in die Zahl der Studirenden aufgenommen iſt. Anno 1603 per semestre aestivum 8 Iuni Ioachimus Bering Bardensis-Pomeranus. Er erlegte an Einſchreibgebühren 10 Gr., die andern mit ihm Aufgenommenen nur 8 bis 9 Gr.

**) Eine gelungene Durchzeichnung wurde von demſelben der Prussia verehrt A P P B. Bd. I. S. 79. Eine lithographiſche Abbildung vom Schloß und der nächſten Umgebung, die in Fol. erſchienen, war für Voigts Preußiſche Geſchichte beſtimmt, wurde aber als ein verfehltes Blatt dem Werke nicht beigegeben.

Beringsbesaß, wie die Arbeit es darthut, ungleich mehr maleriſches Gefühl als Fertigkeit im Zeichnen und Radiren.

Die Karte iſt um ſo wichtiger, als ſie uns den Beſtand der Stadt, die bei den häufigen, umfaſſenden Bränden ſich troſtlos neu geſtaltete, gerade in der Periode zeigt, da ſie während 180 Jahre bis 1736 vom Feuerlärm entwöhnt war und uns alſo eine weniger vorübergehende Erſcheinung darbietet als ſpäter. Wir können den Beringſchen Plan mit der verkleinerten, aber erweiterten und theilweis veränderten Copie in Zeiler Topographia Prussiae von 1652 vergleichen, ferner mit einer perſpektiviſchen Anſicht gleichfalls vom J. 1652, die ſich auf dem Magiſtrat in einer Copie von Harvard vom J. 1793 erhalten hat. Der Lilienthalſche Plan, der in einer zweiten Auflage 1764, in welchem Jahr das Feuer 320 Häuſer ein Rathhaus und vier Kirchen verzehrte, trägt zur Ergänzung wenig bei*).

Bering weiht uns durch ſeine topographiſche Darſtellung in das damalige Treiben der Stadt ein, ja man könnte ſagen in die Häuslichkeit, da er ohne Verkürzung des Großen das Nebenſächliche mit ſichtbarer Liebe uns vorführt. Er leiſtet hierin ungleich mehr als der Prädicant Wigand in ſeiner poetiſchen Beſchreibung „Vom Urſprung und Herrlichkeit des Churfürſtlichen ſchönen Schloß in Königsberg" die er gleichzeitig 1608 abfaßte und darin ſich über allerlei wichtige Gebäude und Anſtalten vernehmen läßt. Sie befindet ſich handſchriftlich im geheimen Archiv.

Auf dem Plan ſehen wir die drei Städte mit ihren Kirchen durch Mauern von einander getrennt mit einer großen Zahl von Thürmen und Thoren. Von den vielen abgetragenen bewahrt noch das Blaue Kreuzthor und Krenchenthor das Andenken des Orts, wo dieſelben gelegen waren**). Ueber den neuen Pregel

*) Regiomonti accuratissima delineatio e Musaeo Lilienthaliano, Accurante Chr. Reimero Geometra Regio. W. Philipp Kilian sculpsit. In großem Bogenformat.

**) Die Namen der Thürme wechſelten oft. So finden wir auf dem Lilienthalſchen Plan einen „Pfeiffenthurm" der bei Bering nicht vorkommt. Blauer Thurm heißt derjenige Thurm, der neben dem kneiphöfiſchen Gemein-Garten ſtand. Ein Thurm zwiſchen dem ſchiefen Berg und der Tuchmacherſtraße war das Karrenthor. Merkwürdig iſt es, daß der löbenichtſche neue Thurm zu ſeiner Zeit ſchon mit dem entſtellenden Satteldach bedeckt war.

führten zwei Brücken, die von beiden Seiten mit Kaufläden versehen sind. Die grüne Brücke (hier Langgassenbrücke genannt) hat durch die Säulen, die in der Mitte zum Aufziehen des Joches dienen, ein eigenthümliches Ansehn. Wenn wir in den N. Prov. Bl. von dem erbärmlichen Zustand der Junkerstraße lasen *), so lehrt uns Bering, daß sie auch zu seiner Zeit nicht vollständig gepflastert war, indem wir längs dem Schloßteich einen für Fußgänger abgrenzten Damm wahrnehmen, der gegen eindringende Reiter durch einen so genannten Quengel abgeschlossen ist. Nicht weit davon erblicken wir das Lesgewangsche Stift mit dem vorspringenden Treppenthurm **) und davor die Terrassen des Gartens, die jetzt sammt dem Gebäude mit dem Posthausplatz nivellirt werden. Auf den Werften neben der Klapperwiese (Klappholzwiesen) wird fleißig gearbeitet. Wir bekommen eine anschauliche Vorstellung von dem Löbenichtschen Hospital vor 1764 und von den Gebäuden, die sich neben dem altstädtschen Dom erhoben. Wie die Thurmspitze des grünen Thors (Langgassenthors) sich in seiner Ursprünglichkeit erhalten hat, so nicht weniger andere häufigen Reparaturen unterworfene, Holzbaue, z. B. der Gang an der Südseite des Schloßplatzes mit den niedrigen Baulichkeiten, die das Blutgericht einnimmt. Die Genauigkeit ist oft höchst überraschend. Mancher Königsberger wird die Entengasse nicht zu finden wissen, die wir hier gezeichnet sehn. Auf dem Kupferstich der Huldigung vom J. 1663 fällt es auf, daß ein Mann aus dem Treppenthurm ***) in der südöstlichen Ecke des Schloßplatzes zu ebener Erde hervortritt. Bering zeigt uns, daß der jetzige Eingang von dem ehemaligen sich wesentlich unterschied und daß der Kupferstecher noch diesen kannte. Miraw sieht auf dem „Haberthurm," dem achtseitigen Eckthurm des Schlosses einen goldenen Engel und wir finden ihn auf unserem Plan. So richtig als die Seejungfer als Wetterfahne auf der Domkirche, das Schiff auf der abgetragenen altstädtschen Kirche ist, wird es auf dem Krahn auf dem Lizent der Kranich seyn im Vergleich

*) Bd. III. S. 304.

**) Auf der Ansicht von 1652 finden wir das Treppenthürmchen mit einer stattlichern Spitze geziert, als auf dem Plan von 1613.

***) Auf ihm entdeckt man die Jahrzahl 1649, die also wohl nur die Zeit einer Wiederherstellung angiebt.

zu dem Namen und der Beſchaffenheit des Baus, der mit langem Schnabel die Beute aus dem Waſſer hervorzieht.

Wir haben zu bedauern, daß das zu kurze und unvollſtändige Namensverzeichniß mit geringer Sorgfalt gefertigt iſt. Schließlich bemerke ich, daß hier als Randverzierung die Gerechtigkeit und der Glaube dem Adler, mit dem S auf der Bruſt, eine Krone aufſetzen, daß ein Preuße und ein Pole die Schildhalter ſind, die an ſchweren Ketten die überwundene, geharniſchte Zwietracht halten und daß dieſe niedergebeugt die Regiſtertafel trägt.

Wünſchenswerth wäre es, einzelne alte Benennungen, wo es mit Sicherheit geſchehen kann, wiederherzuſtellen und ſo den hierin fahrläßigen Bering zu verbeſſern.

Auch das zweite Werk Berings, eine Folge mittelmäßiger Kupferſtiche, iſt dem genannten Kurfürſten zugeeignet und exiſtirt auch wohl nur einmal und zwar in einem unvollſtändigen und zerriſſenen Exemplar, das durch den zweimaligen Einband (den letzten vom Jahr „1696") gelitten hat. Es befindet ſich in der [redacted] Bibliothek. W. 155. Niemand wußte von dem Buch, als auf ſein Daſeyn das Verzeichniß der hieſigen General-Auktion 1821 führte, durch welches eine Anzahl Kupferplatten von J. Bering „das Portrait des blöden Herrn Albrecht Friedrich, der Leichenzug deſſelben" u. ſ. w. ausgeboten wurde. Ein Briefwechſel zur Ermittlung der Kupferplatten — derjenige, der ſie für 25 Thlr. gekauft hatte, iſt bereits geſtorben und ſeine Angehörigen befinden ſich im Auslande — führte zu keinem Ergebniß.

Das Buch führt den Titel: „Processus Welcher geſtalt der Durchlauchtigſte Hochgeborne Fürſt und Herr, Albrecht Fridrich, Marggraff zu Brandenburg u. ſ. w. Nachdem Er den 28 Auguſti Anno 1618 zwiſchen 12 und 1 Uhr in der Nacht, zu Fiſchhauſen verſchieden den 6. Februarii (sic) 1619 in wahrer Erkenntniß und Anruffung Jeſu Chriſti ſeeliglich in die Kneiphöffiſche Thumkirchen zu ſeinen Hochlöblichen in Gott ruhenden Eltern mit Fürſtlichem Comitat und Ceremonien iſt gebracht worden. In Kupfer verfertigt, dem Fürſten und Herrn Herrn Johann Sigismundt Marggraffen zu Brandenburg u. ſ. w. meinem gnädigſten Herrn unter-

thänigſt offerirt von Joachim Beringk Bürgern der Churfürſtlichen Stadt Kneiphoff Königsberg."

Auf einem vorn ſtehenden geſchriebenen Blatt (etwa Abſchrift eines gedruckten?) wird erzählt, daß die Leiche Albrecht Friedrichs in der ſchwarz bekleideten Schloßkapelle (Kirche auf dem Hauſe) ausgeſtellt geweſen und nach der Leichenpredigt mit 8 bekleideten Pferden 4. Febr. 1619 nach Königsberg geführt ſey. Am folgenden Tage (wie man weiter lieſt) empfing ſie der Kurfürſt in Spittelhof („Spitalhof"). Den Zug vermehrte bei der polniſchen Kirche die altſtädtſche und löbenichtſche Schule und unter großem Gefolge ward ſie durch die Junkerſtraße nach dem Schloß geleitet wo am Schloßthor die Kurfürſtin mit vielen Frauen in die Prozeſſion eintrat. In der Schloßkirche ward darauf neben dem Sarge eine zweite Predigt gehalten. Am folgenden Tage nach einem dem Adel, der Univerſität, der Geiſtlichkeit und dem Rath gegebenen Leichenſchmauſe ward der Sarg nach der Domkirche gebracht und hier eine dritte Predigt gehalten. Die Feierlichkeit dauerte bis 7 Uhr Abends. Ihr Ende erreichten die Trauer-Ceremonien erſt am 7. Juli 1619, nachdem auch die verwittwete Kurfürſtin die ewige Ruheſtätte gefunden *).

Das erſte Bild ſtellt den Verblichenen im Sarge dar, an deſſen Deckel Crucifix, Wappen und Inſchriften prangen. In der Beſchreibung iſt von einem mit Perlen geſchmückten Nelkenſtrauß („Räuchpüſchlin") die Rede, dieſes vermißt man in der Hand des koſtbar coſtümirten Todten. Auf der Bruſt des Sammetgewandes, das ihn mumienartig umhüllt, entdeckt man in einem reichen Schmuck von Edelſteinen I. H. S. Das erſte größere Kupfer, allein mit dem Namen des Stechers bezeichnet, iſt das beſte und dürfte allein von Bering herrühren. Die andern colorirten, 33 an der Zahl, auf denen Gruppen des Trauerzuges abgebildet ſind, die Lehrer und Zöglinge der Schulen, Studenten, Geiſtliche, Muſikanten, Fahnen mit verſchiedenen Wappen und daneben Roſſe, die von Adlichen geleitet werden, Adliche, die den Sarg tragen, die Frauenzimmer u. ſ. w. Blätter in Quer-Fol. ſind als Kupferſtiche werthlos. Das Handwerksmäßige vertritt überall der Kunſt den Weg.

*) Dem Herzoge ſollte ein Denkmal von ſchwarzem und weißem Marmor in der Domkirche errichtet werden. Hagen Beſchreib. der Domk. Seite 196.

[illegible] ist dieselbe Platte zweimal benutzt und nur durch eine [illegible] untergedruckte Erklärung zu einer andern Vorstellung gestempelt.

Das Interessante besteht allein in dem Costüm. Alles ist schwarz in dem Zug, selbst die Soldaten, die die Hellebarden mit der Spitze nach unten und die Hakenbüchsen mit der Kolbe auf der Schulter tragen, selbst die Musikanten, die schwarz gestrichene Posaunen führen, mit Ausnahme der Frauen, die über dem schwarzen Rock dergestalt in weiße Trauergewänder eingewickelt sind, daß jede Form verschwindet. Je vornehmer sie auftreten, desto weniger ist von ihnen zu sehen und nur bei den Töchtern des Landadels ist zwischen Haube und Mundtuch etwas von den Augen zu entdecken. Das Verschleierungs-Princip gilt auch bei den Männern, denn der Flor, der über den schwarzen Mantel hinten von der Hutkrämpe herabwallt, fällt gleichmäßig auch über das Gesicht bei denjenigen, die hohe Würden bekleiden. So zeigen sich die Fürsten, die dem ihnen vorgetragenen Kurschwert folgen, so die Marschälle, die zu Seiten der Kurfürstin und deren Töchter gehn, so die Adlichen, die zunächst dem Sarge schreiten, ebenso die, welche die schwarzen Fahnen mit den Wappen der kurfürstlichen Länder tragen und endlich die, welche die schwarz verhängten mit demselben Wappen gezierten Pferde leiten. In den monotonen Trauerzug, in welchem man nicht die Geistlichen von den Laien, nicht die Soldaten von den Bürgern unterscheidet, bringt Abwechslung der Reiter, der der Landesfahne folgt. Ein kurfürstlicher Landesjunker nämlich im blinkenden Harnisch mit geschlossenem Helm sitzt auf dem bunt ausstaffirten Leibroß des Verstorbenen.

Die gedruckten Unterschriften machen uns zum größern Theil mit den Namen derjenigen bekannt, die bei dem Leichengepränge betheiligt waren. Ueber die Figur des einen Geistlichen ist S. Zieglerus geschrieben, als wenn der Künstler bei den Einzelnen an Portrait-Aehnlichkeit gedacht hätte. Davon ist nach dem früher Gesagten nichts wahrzunehmen.

Die Danziger Frauentrachten von A. Möller, 20 Holzschnitte, erschienen unter folgendem Titel: „Omnium statuum foemini sexus ornatus et usitati habitus Gedanenses ad oculos po-

siti et divulgati ab Antonio Maellero ibidem pictore. Anno Salutis 1601 die 4 Juni" im Verlage von Jacob Rhodo in Danzig. Auch dieſe Sammlung iſt als eine mittelmäßige Leiſtung zu bezeichnen. Die Figuren ſind allerdings charakteriſtiſch und die vornehme Jungfrau in der nonnenmäßigen Vermummung nimmt ſich nicht minder ungeſchickt aus als die ſtämmige Bauermagd, welche (facta equa, wie die Ueberſchrift beſagt) Tonnen auf der Karre zieht, der Bräutigam, der in eingelerntem, pantomimiſchem Tanz die ängſtlich verſchämte Braut zu necken ſcheint, iſt nicht minder gut gezeichnet als die Zuſammenſtellung der häßlichen Gemüſeverkäuferin mit der jüngern Obſtfrau und dem Milchmädchen. Im Ganzen ſind aber die Darſtellungen ermüdend und das lokale Intereſſe — das durch eine Vergleichung mit den Danziger Kleiderordnungen ſehr gewinnen würde — muß das künſtleriſche übertragen. Zum Theil trifft wohl die Schuld den unbekannten Formſchneider, der treu, aber handwerksmäßig zu Werke ging. Muthmaaßliche Farbenſkizzen zu den Vorſtellungen auf runden Oelgemälden *) befinden ſich in Danzig, die aber noch weniger bedeuten als die Holzſchnitte, indem dieſe die Zeichnung beſtimmter wiedergeben. Auf der Mehrzahl der Blätter iſt das Monogramm A. Möllers und auf einigen das des Formſchneiders, die verbundenen Buchſtaben DVF **), neben einem Schnitzmeſſer. Ein Blatt hat die Jahrzahl 1600.

*) Aus einem gefälligen Schreiben ſey es erlaubt, folgendes mitzutheilen: „Auf der hieſigen Stadtbibliothek wurden 8 kreisrunde Bilder, auf Holz gemalt, etwa 10 Zoll im Durchmeſſer, ſobald meine Abhandlung erſchienen war, von Mehreren für die Originale oder Copien von eben ſo vielen Holzſchnitten aus den Danziger Trachten erkannt. Sie entſprechen den Nummern 2. 4. 5. 8. 10. 11. 17. 20 und haben um die Figuren landſchaftliche Umgebungen oder Anſichten von Häuſern. Auf die Rückſeite aller iſt die Ueber- und Unterſchrift der Holzſchnitte mit der Feder ziemlich roh eingeſchrieben. Die Bilder ſind in Betreff der Zeichnung und Auffaſſung ſchlechter als die Holzſchnitte. Herr Prof. Schultz, welcher die Gefälligkeit hatte, mich bei der Vergleichung zu unterſtützen, hält die Bilder, die durch Reſtauration und ſtarkes Ueberfirniſſen ſehr gelitten haben, für die Skizzen oder vorgängigen Studien A. Möllers, nach welchen derſelbe die Holzplatten anfertigte, und meint, daß er auf den Platten mit größerer Selbſtſtändigkeit ſeinen künſtleriſchen Intentionen folgte. Das Monogramm A. Möllers iſt auf den Bildern nirgends ſichtbar.

Danzig 7. Oct. 1847. Th. Hirſch."

**) In Brulliot a. a. O. Bd. I. S. 77 wird die Sammlung (suite de

Vielleicht sollte das Werk dem ersten Gedanken nach eine Zusammenstellung der ehemaligen und der herrschenden Trachten enthalten, denn es wird eröffnet mit zwei solchen Blättern der Sponsa in habitu antiquo und der Sponsa habitu jam usitato.

Da dieser Vergleich uns nicht gestattet ist, so möge hier ein anderer als statthaft erachtet werden, nämlich zwischen Danziger und Königsberger Frauentrachten im Anfange des 17. Jahrhunderts. Es ist oben bemerkt worden, daß J. Bering auf seinem Stadtplane unten einen Streif anwandte zur Abbildung von Königsberger Frauen. Daß er in ihnen ein Seitenstück zu den Danziger Frauen von A. Möller liefern wollte, erleidet keinen Zweifel, indem er sie nach denselben lateinischen Ueberschriften ordnete *), wenn er für sie auch neue Stellungen und ein größeres Format wählte. Wahrscheinlich enthielt ursprünglich ein oberer Streif des Stadtplanes gleichfalls Frauentrachten, denn die vorhandenen sind durchaus unvollständig. Es sind neun Gruppen, bei A. Möller zwanzig. Man sieht die Brautjungfern und vermißt die Braut.

20 pièces) angeführt als von einem anonymen Künstler in Holz geschnitten, dessen Monogramm No. 1542 nachgebildet ist. Gegen die Annahme N. P. P. B. IV. S. 230, daß Möller zugleich Formschneider gewesen, spricht das mit dem Monogramm verbundene Schnitzmesser, das, so viel ich weiß, nie vom Maler, der seine Erfindung selbst in Holz schneidet, gebraucht wird und stets auf die Theilnahme eines zweiten Künstlers hindeutet. Da in dem Monogramm zwischen D und F noch ein dritter Buchstabe steht, so ist die Deutung Dantisci secte nicht ausreichend. — Zur Bestätigung dessen, daß die Sammlung zweimal ausgegeben, bemerke ich, daß das dort verzeichnete erste Blatt das Monogramm des Malers zeigt, das mir vorliegende dagegen nicht. Nur 10 Blätter besitzt die hiesige Stadtbibliothek, Bildwerke Vol. 10. S. 23. Diese sind übermäßig beschnitten, so daß ich über das Uebereinstimmende der Signaturen nicht zu entscheiden vermag, indem sich allein (ich behalte die gewählte Reihenfolge bei) auf Bl. 7 ein Rest vom C, auf Bl. 11 vom A. erhalten, welche also mit denen in jenem Exemplar gleich sind.

*) Nämlich: 1. Matronae continenem adeuntes (bei A. Möller Nr. 19. „Frauen zur Kirche gehend"). 2. Matronae nuptiales (No. 9. „Die Hochzeit Frauen"). 3. Matronae viduae (Nr. 4. „Die Wittwen") 4. Matronae plebejae obsonantes (Nr. 10 „Gemeine Handwerks Frawen"). 5. Mulieres internunciae (Nr. 3. „Umbitter-Weiber"). 6. Virgines nuptiales (Nr. 7.). 7. Virgines domesticae (Nr. 13. „Jungfrawen im Hauß.") 8. Famulae domesticae (Nr. 11. „Dienstmägde.") 9 Ancillae suburbanae (Nr. 16.)

Kaum würden von Bering ſpazieren gehende Jungfrauen und Matronen, Ammen und Kinderfrauen, Fiſchweiber und Brauhelfer-Mägde übergangen ſeyn.

Man intereſſirte ſich bei dem überhand nehmenden Luxus in den Kleidungen damals beſonders für die Frauentrachten verſchiedener Städte, die nach vorgeſchriebener Regel bei den mannichfaltigſten Vorkommniſſen gemäß dem Stand und Rang gewählt wurden. Zuerſt gab Joſt Amman die Frauentrachten Frankfurts in ſeinem Gynaeceum 1586 heraus. Bekannt iſt eine Sammlung Augsburger Trachten, meiſt von Frauen, in der die Frau des Pfarrherrn von der des Doctors nach der Kleidung, die ſie bei dieſem oder jenem Anlaß anzulegen hatte, ſich unterſcheidet. Ein Paar Reime geben das Nähere an. Von der Braut heißt es: „Ein Jungfraw anders iſt gekleidt. Mit dem krönlein geht zur Hochzeit.“

Das erſte Blatt der A. Möllerſchen Trachten zeigt die Braut zwiſchen zwei Brautjungfern, die ſtets wie ſie gekleidet ſind, nach dem Muſter einer Madonna auf den Werken deutſcher Maler. Ein ärmelloſer, mit Pelzſtreifen beſetzter Mantel in langen ſchweren Falten fließt, oben durch ein Brillantſchloß zuſammengehalten, von den Schultern herab. Das aufgelöſte reiche Haar wallt über ihn hernieder, welches allein auf dem Wirbel durch eine Krone befeſtigt iſt. Merkwürdig iſt es, daß unter dem Mantel über dem purpurnen Kleide die Schürze vorſchimmert. Die Schürze erhielt ſich auch ſpäter in Ehren. Ihrer ſchämen ſich nicht die Brautjungfern, die guten Frauen und die Schönen auf Spaziergängen, wie dies uns A. Möller und J. Bering zeigen.

Bei der „Itzigen Brauttracht“ iſt das Haar aufgenommen und wie bei vielen antiken Statuen zeigt ſich oben eine Flechte als Büſchel und zwar über einem Diadem, das von Perlen und goldnen Berlocken ſtrahlt. Der Kopfputz iſt aber der Braut nicht eigenthümlich und nach den vorliegenden Blättern tragen ähnliches die „Jungfraun im Hauſe,“ wenn ſie ausgehn und bei feſtlichen Begebenheiten auftreten. Bei den ſpazierenden Jungfrauen (Nr. 8.) verdekt das Strohhütchen, in deſſen Kopföffnung nur gerade der Haarbüſchel paßt, nicht das Diadem, das bis zum Ohr herabgeht. Die Anlegung deſſelben verbietet allein feierlicher Ernſt oder Trauer. Ein weißer Kragen (Koller) umzirkt ſcheibenartig den Hals der Braut. Er gehört zur allgemeineren Tracht und wird

trauernden Jungfrauen (Nr. 17) vermißt. Den Kollegiatinnen sogar die Dienſtmägde (Nr. 11.) und das Milchmädchen (Nr. 16.) So iſt nicht die Braut allein mit dem weiten ſchwarzen Mantel angethan, der, wahrſcheinlich von Taft, (der Schnitt iſt bei den Betenden Nr. 14 deutlich wahrzunehmen) wie ein Sack unförmlich die Figur verhüllt.

Der Legationsſekretair Ogier, der 1635 nach eigenen Beobachtungen Danzig und ſeine Sitten beſchreibt, verwunderte ſich über ſolchen Anzug und ſagt von den Frauen: „ſie ſchritten faſt in der Geſtalt der Doctoren der Sorbonne einher, wenn dieſe ſich in ihre Pelze hüllen“ *).

Bei J. Bering haben ſich die Brautjungfern geſchmackvoller ausgeputzt. Das Diadem und der geſteifte weiße Koller iſt hier wie dort, der Mantel iſt aber ein ſeidener ſogenannter „Mantelrock“ geworden mit einem Mantelkragen, unter dem die züchtigen Jungfern die Hände verbergen. Bei der einen iſt er mit drei farbigen Borten eingefaßt. Dieſe Striſen ſcheinen wie die Purpurſtreifen der römiſchen Toga die Bedeutung der Vornehmheit einzuſchließen und kommen bei den Jungfrauen und Matronen beinahe durchgängig vor. In A. Möllers jüngſtem Gericht ſtimmt damit der Staat überein, den er einer der Frauen gab, die die Superbia darſtellen. Wir nehmen gewöhnlich am Kleide vier, und am Mantelkragen drei wahr. Eine Ausnahme macht bei J. Bering eine Matrona plebeja eine Bürgersfrau, die auf dem Markt ſelbſt Einkäufe macht und, was wohl ſonſt nicht als der Schicklichkeit gemäß gegolten haben mag, ſich das Kleid aufhebt, ferner eine Dienſtmagd; bei dieſer und jener finden wir aber am Kleide nur drei Striſen, die wir uns außerdem wohl von anderer Farbe zu denken haben.

Die ringsum mit Pelz verbrämte Kappe iſt, ſoweit ich dies aus J. Berings Figuren erſehe, das Abzeichen der Matrone ohne Rückſicht der Standesverſchiedenheit. Eine Ausnahme machen die Matronae nuptiales, die ſogenannten guten Frauen, die in einer mehr der Braut entſprechenden Tracht einhergehn.

Ogier bemerkt: „Nacken und Hals ſind ſo bebunden, daß man

*) Löſchin Beiträge Heft II. Nr. 40. daſelbſt leſen wir: „An der Mütze, welche mit Pelz gefüttert iſt, tragen ſie Perlen und kleine goldene Löckchen.“

glauben ſollte, die Leute ſeyen krank.“ Die ſorgſame Verhüllung bei den vornehmen Frauen geht ſoweit, daß Arme und Hände unter dem Mantel oder Mantelkragen verſteckt gehalten werden. Wenn dies nicht möglich iſt, ſo giebt ſich in dem Halten eines, mit Troddeln verſehenen, Taſchentuchs Verlegenheit zu erkennen. Aermelloſe Kleider ſind nur bei den geringeren Klaſſen ſichtbar. Ebenſo erkennt man den Grad der Vornehmheit an der Länge der Kleider. Kaum treten bei einzelnen Frauen die Fußſpitzen hervor. Nur der Schreck, den jene Jungfrau in A. Möllers jüngſtem Gericht durchfährt, iſt Schuld, daß wir unter den bauſchigen Röcken den ganzen Schuh der Schönen gewahren. Die Dienſtmägde, die Umbitterfrauen und inſonderheit die Langgartiſchen Mägde tragen kurze Röcke.

Soweit es möglich iſt, einen Vergleich zu ziehen zwiſchen den Danziger und Königsberger Frauentrachten (...'. Bering gab dieſe zwölf Jahre ſpäter heraus) ſo ergiebt ſich keine auffallende Verſchiedenheit. Bei den Danzigerinnen mag wohl größere Pracht geherrſcht haben. Bei A. Möller ſchmücken ſich die Jungfrauen mit ſtarken goldenen Ketten, die das oben beſprochene Frauenportrait ...n J. 1608 trägt. Eine Kette umſchlingt wie auf ihm, ſo bei ... Möller (Nr. 13.) die Taille und verliert ſich hier in der Taſche, indem wahrſcheinlich Schlüſſel an ihr hangen. Kam dieſe Sitte aus Italien nach Danzig herüber? Tizians Tochter im Muſeum in Berlin iſt eben ſo mit einer goldenen Kette geſchmückt. Statt der Ketten ſieht man bisweilen ſtarke Schnüre. Das Ceremoniel war bei den Danzigern mehr in die Augen fallend und Ogier, was mit den Möllerſchen Blättern ſich ſehr wohl reimt, ſagt: „Jede Tochter des Hauſes wird von einer Dienſtbotin geführt. Die Frauen ſind hier meiſtens von ſtattlicher Figur und wiſſen ſowohl in den Mienen als in der ganzen Haltung ſich ein Anſehn zu geben“ *).

Um mit einer allgemeinen Bemerkung zu ſchließen, ſo ſcheint aus der Kleidung der verſchiedenen Gruppen deutlich hervorzugehn, daß die den Luxus bekämpfenden Kleiderordnungen, die in Danzig ſchon 1534 für nöthig gehalten wurden, das Ausſchließliche der Tracht bei den Rangunterſchieden damals ſo gut wie aufge-

*) Löſchin a. a. O. Seite 32.

haben hatten und daß die Grenzen vornämlich Reichthum und Armuth vorschrieb *).

*) In Löschins Geschichte Danzig Bd. 1. S. 203 findet man folgende Bestimmungen aufgezeichnet, im J. 1534 „daß die Frauen ihre Mäntel und Röcke nicht mehr auf dem Haupte, sondern auf den Achseln tragen sollten", im J. 1560 wird den Frauen auf den Ländereien verboten „vergoldete Gürtel und sammetne Koller zu tragen." Unter den Gürteln sind wohl die goldenen Ketten zu verstehn. Das Uebrige war zu M. Möllers Zeit bereits in Vergessenheit gekommen.

Druckfehler.

S. 4 statt: seinem Schwiegervater lies: seinem Stiefvater.

(Abgedruckt aus den neuen Preußischen Provinzial-Blättern 1847. Bd. IV.)